

# 100 YEARS OF LEICA

WestLicht  
PHOTOGRAPHICA  
AUCTION

Wetzlar, May 23, 2014

**LEITZ**  
„BARNACK“-KAMERA

**Hauptvorzüge:**  
Äußerste Handlichkeit,  
Schnellste Aufnahme-  
bereitschaft,  
Hervorragende  
Lichtstärke  
1:2,8  
Außerordentliche  
Bildschärfe  
für beste Vergrößerung  
Vorzüglicher Schlitz-  
verschluss,  
40 Aufnahmen auf  
einer Knochlinspule,  
Geringster Material-  
verbrauch,  
Erstklassige  
Ausführung.

**DIE IDEAL-KAMERA**  
FÜR DEN AMATEUR, REPORTER, TOURISTEN, FORSCHUNGSREISENDEN

**Äußere Größe:**  
132x52x35 mm  
**Gewicht**  
mit geladener Kassette  
für 40 Aufnahmen:  
475 g  
**Bildformat**  
(zur Vergrößerung):  
36x24 mm  
**Die**  
„BARNACK“-  
Kamera  
ist die kleinste Schlitz-  
verschluss-Kamera und  
bietet neue praktische und  
ästhetische Möglichkei-  
ten. — Man verlange  
ausführlichen Prospekt  
daran.

**ERNST LEITZ**  
OPTISCHE WERKE  
WETZLAR





# 100 YEARS OF LEICA

WestLicht  
PHOTOGRAPHICA  
AUCTION

## 100 JAHRE LEICA AUKTION

LEICA CAMERA AG  
35578 Wetzlar, Am Leitz Park 1  
Deutschland

Freitag, 23. Mai 2014  
14 h (MEZ)

### Vorbesichtigung in Wetzlar:

Donnerstag, 22. Mai 2014  
10 – 18 h

Freitag, 23. Mai 2014  
9 – 14 h

Anmeldung für die persönliche Teilnahme:  
[100years-auction@westlicht.com](mailto:100years-auction@westlicht.com)

Tel.: +43 1 523 56 59  
Fax: +43 1 523 13 08  
[auktion@westlicht.com](mailto:auktion@westlicht.com)  
[www.westlicht-auction.com](http://www.westlicht-auction.com)

## 100 YEARS OF LEICA AUCTION

LEICA CAMERA AG  
35578 Wetzlar, Am Leitz Park 1  
Germany

Friday, May 23rd, 2014  
2 pm (CET)

### Viewing in Wetzlar:

Thursday, May 22nd, 2014  
10 am – 6 pm

Friday, May 23rd, 2014  
9 am – 2 pm

To register for attending the auction:  
[100years-auction@westlicht.com](mailto:100years-auction@westlicht.com)

Tel.: +43 1 523 56 59  
Fax: +43 1 523 13 08  
[auktion@westlicht.com](mailto:auktion@westlicht.com)  
[www.westlicht-auction.com](http://www.westlicht-auction.com)

# DANKSAGUNG

Unser spezieller Dank gilt  
folgenden Autoren und Experten,  
die für diesen besonderen Katalog  
ihr Fachwissen geteilt haben:

Dr. Bahman Bawendi  
James Cornwall  
Ottmar Michaely  
Ulf Richter

Außerdem danken wir folgenden Buchautoren -  
dank ihrer Publikationen, dank ihres  
fundierten Wissens wurde der Informationsgehalt  
dieses Kataloges maßgeblich bereichert.

Dott. Luigi Cane  
Paul-Henry van Hasbroeck  
Hans-Günter Kisselbach  
James L. Lager  
Denis Laney  
Shinichi Nakamura  
Günter Osterloh  
Hartmut Thiele

# ACKNOWLEDGEMENT

We would like to express our deep  
gratefulness to the following authors  
and experts who shared their expert  
knowledge for this special catalogue.

Dr. Bahman Bawendi  
James Cornwall  
Ottmar Michaely  
Ulf Richter

Furthermore we would like to thank  
the following book authors - through their  
knowledge the information of this  
catalogue has been enhanced decisively.

Dott. Luigi Cane  
Paul-Henry van Hasbroeck  
Hans-Günter Kisselbach  
James L. Lager  
Denis Laney  
Shinichi Nakamura  
Günter Osterloh  
Hartmut Thiele

## EXPERTEN

### **Redaktionelle Leitung für den Technikteil (Lose 001 – 100)**

Lars Netopil, Wetzlar

Seit früher Jugend beschäftigt er sich intensiv mit der Geschichte des Leica-Systems. Nach Abschluss des Jurastudiums wendete er sich ganz dem Thema Leica zu und ist seit 1993 Vizepräsident von Leica Historica e.V. . Lars Netopil gilt heute weltweit als einer der wenigen Experten, die in Frage der Technikgeschichte dieser Kamera als uneingeschränkt kompetent gelten. Er berät internationale Museen und Auktionshäuser, sowie seit 1999 auch die Leica Camera AG in Fragen deren Museum und historischen Archivs. Im Jahr 2010 erschien das von ihm herausgegebene Standardwerk Prototyp Leica - Exponate aus dem Werksmuseum. Lars Netopil ist international im Handel mit Leica Sammlerstücken tätig und betreibt den Leica Store in der Wetzlarer Altstadt.

### **Redaktionelle Leitung für den Fotografierteil (Lose 101 – 200)**

Hans-Michael Koetzle

Schriftsteller, Kurator, Publizist mit Schwerpunkt  
Geschichte und Ästhetik der Fotografie.

1995 bis 2007 Chefredakteur der Zeitschrift Leica World. Ausstellungen u. a. *twen - Revision einer Legende* (1995), *René Burri - Die Retrospektive* (2004), *Eyes on Paris - Paris im Fotobuch 1890 bis 2010* (2011), *Augen Auf! - 100 Jahre Leica* (2014). Buchpublikationen über *Willy Fleckhaus*, *F. C. Gundlach*, *Theodor Hilsdorf* sowie *Das Lexikon der Fotografen* (2002) bzw. *Fotografen A - Z* (2011). Lebt in München.

## SPECIALISTS

### **Chief Editor for the Technical Section (Lots 001 – 100)**

Lars Netopil, Wetzlar

He has studied the history of the Leica system intensively since his early youth. After law school he turned to Leica professionally, becoming the Vice President of the association Leica Historica e.V. in 1993. Internationally, Lars Netopil is considered one of the few experts absolutely competent about the history of the Leica. He is a consultant to international Leica museums and auction houses, since 1999 also to Leica Camera AG for its departments Museum and Historical Archive. In 2010 he published the standard work *Prototyp Leica - Items from the Factory Museum*. Lars Netopil runs an international business trading with Leica collectibles and owns the Leica Store in the old town of Wetzlar.

### **Chief Editor for the Photography Lots (Lots 101 – 200)**

Hans-Michael Koetzle

Author, Curator, Journalist focusing on the  
history and aesthetics of photography.

Editor-in-Chief of the magazine *Leica World* from 1995 to 2007. Exhibits include *twen - Revision of a Legend* (1995), *René Burri - The Retrospective* (2004), *Eyes on Paris - Paris in Photography Books, 1890 to 2010* (2011), *Eyes Open - Leica at 100 Years* (2014). Book publications on *Willy Fleckhaus*, *F. C. Gundlach*, *Theodor Hilsdorf* as well as *Das Lexikon der Fotografen* (2002) and *Fotografen A-Z* (2011). Lives in Munich.





# VORWORT / PREFACE

# DR. ANDREAS KAUFMANN

*Aufsichtsratsvorsitzender, Leica Camera AG*

Liebe Leica-Freunde:

Was für eine Freude! Nach all den Jahren ist es so weit, Leica kehrt zurück nach Wetzlar in das neue Werk. Hier, in Wetzlar, begann alles im März 1914 mit einem Eintrag Oskar Barnacks in sein Werkstattbuch: „Liliputkamera mit Kinofilm fertig“.

Wir zelebrieren die feierliche Einweihung des neuen Leica Gebäudes zusammen mit der ersten WestLicht-Auktion in Wetzlar. So finden unsere Zukunft und unsere Vergangenheit im Rahmen dieses großen Ereignisses und an historischem Ort zusammen.

Ich freue mich, dass Peter Coeln / WestLicht durch diese in doppelter Hinsicht einmalige Auktion zu unseren Eröffnungsfeierlichkeiten einen so wichtigen Beitrag leistet. Unser neues Werk am alten Standort Wetzlar wird damit besonders ehrenvoll gewürdigt.

# DR. ANDREAS KAUFMANN

*Chairman of the Supervisory Board, Leica Camera AG*

Dear Friends of Leica:

such joy! After all these years Leica returns to Wetzlar, moving into the new Leica building. Here, in Wetzlar, everything began in March 1914, when Oskar Barnack wrote in his workshop notebook: “Lilliput camera with cine film completed”.

We celebrate the grand opening of the new Leica headquarters together with the first WestLicht Auction in Wetzlar. Our future and our past are combined in this great event and in this special, historical place!

Thanks to Peter Coeln / WestLicht for putting together this unique auction, an important part of our opening ceremonies. This is another outstanding ceremonial act celebrating our new facility at our old home of Wetzlar.

# ALFRED SCHOPF

*Vorstandsvorsitzender, Leica Camera AG*

Bereits seit vielen Jahren ist das Auktionshaus WestLicht mit Sitz in Wien international eine feste Größe – und Ziel für alle, die Meilensteine und Ikonen der Kamera- und Fotografiengeschichte ersteigern möchten. Aus diesem Grund freut es mich besonders, dass WestLicht gemeinsam mit Leica eine einzigartige Auktion von äußerst seltenen Produkten und Fotografien aus der Geschichte unseres Unternehmens veranstaltet, die gleichzeitig einen großartigen Rückblick in die Produkt- und Fotografiengeschichte bietet.

Mit dem Namen Leica sind eine Vielzahl von geradezu ikonischen Fotografien, Kameramodellen und Objektiven verbunden. Seit Oskar Barnack 1914 mit der von ihm konstruierten „Ur-Leica“ die Grundlage der Leica Kleinbildfotografie schuf, steht Leica für ikonisches Design, technologische Innovation und das bessere Bild. WestLicht ist es gelungen, ganz wesentliche Exemplare dieser Produkt- und Unternehmensgeschichte für eine einzigartige Auktion zusammenzustellen.

Der vorliegende Auktions-Katalog „100 Jahre Leica“ unterstreicht diese Tatsache in vielfältiger Weise. Die 100 äußerst seltenen „Schätze“ aus der Leitz/Leica Produktwelt sowie die 100 Fotografien sind eine beeindruckende Zusammenstellung, die uns in die einzigartige Tradition von Leica eintauchen lässt. Ein besonderer Dank gilt der professionellen und liebevollen Kuratierung von Lars Netopil, einem der weltweit angesehensten Leica-Experten, und Hans-Michael Koetzle, ausgewiesener Experte für Fotografie, die den Ausstellungskatalog redaktionell betreut haben.

Die Auktion, die WestLicht in Zusammenarbeit mit Leica Camera durchführt, ist im Rahmen unserer Jubiläums „100 Jahre Leica Fotografie“ und der Eröffnung der neuen Leica Unternehmenszentrale in Wetzlar ein weiteres außergewöhnliches Highlight – und bietet Leica Freunden aus aller Welt die Gelegenheit, den Mythos Leica ein Stück näher zu treten und ein wertvolles und historisches „Stück“ Leica zu erwerben.

# ALFRED SCHOPF

*Chairman of the Executive Board, Leica Camera AG*

For many years now, the WestLicht auction house in Vienna has been an establishment of the international photography scene and an essential destination for anyone hoping to successfully bid for milestones and icons from the history of cameras and photography. For this reason, I am especially pleased that WestLicht and Leica have joined together to hold a unique auction of exceptionally rare products and prints from the history of our company – an auction that offers a wonderful opportunity to look back over the history of our products and of photography itself.

Throughout the world, the name Leica is associated with a multitude of particularly iconic images, camera models and lenses. Since 1914, when Oskar Barnack laid the foundations for Leica 35 mm photography with the construction of his “Ur-Leica”, Leica has been a synonym for iconic design, technological innovation and better pictures. WestLicht has been successful in bringing together a selection of extremely important milestones from the history of the company and its products for a once-in-a-lifetime auction.

The catalogue that accompanies the auction, “100 years of Leica”, emphasises this in a variety of ways. The 100 extremely rare treasures from the Leitz and Leica product ranges, and the 100 photographs, are an impressive collection that offers us profound insights into the unique heritage of Leica. My particular thanks go to Lars Netopil, one of the world’s most respected Leica experts, for his professional and caring work as curator and also to Hans-Michael Koetzle, an acknowledged expert for photography, for their editorial work on the auction catalogue.

The auction, organised by WestLicht in collaboration with Leica Camera, is a further fascinating highlight in the programme of our centennial celebrations “100 years of Leica photography” and the official opening of the new Leica company headquarters in Wetzlar. It also offers friends of Leica from around the world an opportunity to get a little closer to the roots of the Leica legend and the chance to become the owner of a valuable and historical “piece” of Leica itself.

# MARKUS MITTRINGER

*Schriftsteller*

Das Spiegelei aus Plastik trage er bei seinen Vernissagen am Revers „um erkannt zu werden“ und das Ei mache es „den Leuten, die ihm gratulieren wollen, leichter, ihn auch zu erkennen“, gibt Elliott Erwitt in Interviews gerne zum Besten – „serious about being not serious“, wie immer. Man könnte ihm das jetzt als Koketterie durchgehen lassen, oder eher als Meta-Koketterie, als augenzwinkernden Kommentar auf derartige Koketterien anderer, oder – viel wahrscheinlicher – als Erwitts Mittel, Distanz einzuführen. So ein Ei lenkt ab, dient der Beschäftigung all jener, die ihn sehen wollen, ihn berühren, ihm Geschichten entlocken wollen, anstatt seine Fotos zu lesen. Letztlich steht das Ei dann schützend zwischen ihm und der Neugier, ganz so, wie seine Leica immer zwischen ihm und der Szene steht, den nötigen Abstand einführt, um den Fotografen nicht völlig ins festzuhaltende Geschehen zu involvieren, ihn auch emotional zu schützen. Ganz wesentlich bei einem, dessen Werk ebenso nahe am Geschehen ist, wie Richard Nixons Finger 1959 in Moskau an Nikita Chruschtschows Brust.

In Elliott Erwitts Brusttasche steckte in diesem legendären Moment ein heute denkwürdiges, ehrfürchtiges Staunen erregendes Dokument: sein Presseausweis. Die Vorstellung, ein Elliott Erwitt müsse sich legitimieren, seine Berechtigung und Befähigung mit einem Papier nachweisen, erscheint heute ebenso absurd, wie jene, er würde nervös wartend in der Schlange vor einem Akkreditierungstisch stehen, um dort kraft Ausweis um Einlass zu bitten.

Ausweisen muss er sich längst nicht mehr. Alle kennen seine Bilder. Fidel und Che, Bogart, die Dietrich, Kerouac und die Monroe haben ihn vorgelassen; das Paar im Spiegel hätte er mit Ausweis ebenso verschreckt wie all die Hunde im erregten Höhenflug. Und auch das Baguette am Heimweg war nicht mittels Legitimation zu fassen. Und doch ist Erwitts Ausweis nicht irgendeiner, ist das abgegriffene Stück Karton samt Passfoto nicht bloß Beleg für eine Station am Lebensweg eines unvergleichlichen Bildautors. Es ist Geschichte. Es birgt nicht weniger als die geballte Kraft einer Idee, ohne die sich die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht so darstellen würde, wie sie im kollektiven Gedächtnis eingeschrieben steht – der Idee „Magnum“.

# MARKUS MITTRINGER

*Author*

He wears a plastic fried egg on his lapel at gallery openings “in order to be recognized,” the egg making it easier for people who want to congratulate him to identify him – thus Elliott Erwitt is fond of saying in interviews, “serious about being not serious”, as always. One might assume that this is coquetry, or rather meta-coquetry, a winking commentary on other people’s coqueties, or rather – much more likely – Erwitt’s means of keeping his distance. The egg distracts people and grabs the attention of all those who wish to see him, touch him, extract stories from him instead of reading his photographs. Ultimately, the egg stands like a protector between him and curiosity, just as his Leica always stands between him and the scene, introducing the right distance so as not to involve the photographer completely in the events he is recording – giving him emotional protection as well. This is essential for a photographer whose work is as close to current events as Richard Nixon’s finger to Nikita Khrushchev’s chest in Moscow in 1959.

During that legendary moment, Elliott Erwitt’s breast pocket contained a memorable document which elicits awe-filled wonder today: his press card. The idea that someone like Elliott Erwitt should prove his credentials, showing his authorisation and ability by means of a piece of paper, seems as absurd today as the idea that he might stand in line nervously in front of an accreditation table, only to ask for admittance on the strength of this identification card.

It has been a long time since he had to identify himself. Everyone knows his pictures. Fidel and Che, Bogart, la Dietrich, Kerouac and Marilyn Monroe admitted him; the couple in the mirror would have been as frightened by his press card as all those excited dogs high in flight. Nor was the baguette on the way home to be grasped by way of ID. And yet Erwitt’s identification is not any old press card; the well-thumbed piece of cardboard with his passport photo is not just a symbol for one station in the life of an incomparable creator of images. It is history. It contains no less than the concentrated power of an idea without which the second half of the 20th century would not be inscribed in collective memory the way it is – the idea of “Magnum”.

Elliott Erwitt, in Mailand und Paris aufgewachsen, emigrierte 1939 mit seiner Familie in die USA, studierte zunächst am Los Angeles City College, später Film an der New York School for Social Research – und jobbte in einem Fotolabor. 1948 lernte er Edward Steichen kennen; und Robert Capa, den Kriegsberichterstatte. Der war es dann auch, der Erwitt in seine Agentur holte, zu „Magnum“, die er 1947 mit Henri Cartier-Bresson, David Seymour und George Rodger gegründet hatte. Und der war es dann auch, der als „President“ den jungen „Bearer“ Elliott Erwitt als „An accredited photo-journalist representing Magnum Photos New York-Paris“ legiti- mierte. 1953, im Jahr bevor Capa als Bildreporter für *Life* vom ersten Indochinakrieg berichtete und dort schließlich auf eine Landmine trat.

Erwitts Ausweis ist nicht bloß eine Locke der Mon- roe, kein Schweißstuch von Jimi Hendrix, der gefaltete Karton ist Kopfkino vom Feinsten, der Schlüssel zu einem der zentralen Bildarchive der letzten Jahrzehnte. Das schlichte Papier steht für eine Gruppe von jun- gen Frauen und Männern, die in der Mitte des vergan- genen Jahrhunderts begannen, unsere Sicht auf die Welt zu verändern, den kollektiven Blick auf das große Geschehen ebenso, wie den Blick auf das sogenannt Alltägliche. Sie fanden nicht mehr oder weniger, als je neue Methoden, Geschichten ebenso bündig wie kultu- rell übergreifend zu fassen. Erwitt hatte das abgegrif- fene Dokument über Jahrzehnte in einer Schublade liegen. Er braucht es nicht mehr. Im Not- also Vernissa- genfall hat er ja sein Ei, ansonsten reicht ihm die Leica.

Elliott Erwitt, raised in Milan and Paris, immigrated to the USA with his family in 1939, attending Los Ange- les City College, then studying film at the New School for Social Research – and worked in a photo lab on the side. In 1948 he met Edward Steichen and Robert Capa, the war reporter. It was Capa who got Erwitt to join his agency, “Magnum”, which he had founded together with Henri Cartier-Bresson, David Seymour and George Rodger in 1947. And Capa again was the “President” who legitimised the young “bearer” Elliott Erwitt as “an accredited photo-journalist representing Magnum Photos New York-Paris”. This was 1953, the year before Capa went to report on the First Indochina War as a photo reporter for *Life*, fatally stepping on a landmine.

Erwitt’s press card is not just a lock of Marilyn Monroe’s, not a handkerchief preserving Jimi Hendrix’ sweat – the folded cardboard sets the imagination run- ning wild, like the key to one of the central image archi- ves of the past decades. The simple paper represents a group of young women and men who set out in the middle of the past century to change our view of the world, both the collective view of grand events and our personal view of what is called daily life. They found no more or less than new methods to grasp stories in a concise manner, transcending cultural boundaries. He no longer needs it. In cases of emergency, or rather of gallery openings, he has his egg; otherwise, the Leica will suffice.



© Andreas H. Bitesnich, Elliott Erwitt, 2006

# ULF RICHTER

*Autor des Buches 'Oskar Barnack – Von der Idee zur LEICA'*

Als Ernst Leitz 1869 dem 20 Jahre zuvor von Carl Kellner in Wetzlar gegründeten Optischen Institut seinen Namen gab, hatten Fernrohrobjektive und vor allem Mikroskope dieses Institut weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht. Der junge Mathematiker Carl Kellner hatte sich mit dem von ihm errechneten und selbst hergestellten orthoskopischen, dem „richtig sehenden“ Ocular schon die Anerkennung des großen Carl Friedrich Gauss erworben. Kellner starb früh, 1855, 29 Jahre alt, aber seit 1851 erleichterten 130 seiner Mikroskope in Universitäten und Instituten die Arbeit der Forscher.

Unter Kellners Nachfolger Belthle stieg die Zahl der jährlich hergestellten Mikroskope kaum an. 1864 wurde der gerade 21jährige Ernst Leitz Mitarbeiter Belthles, 1865 bereits Teilhaber. Ernst Leitz hatte in Pforzheim eine Ausbildung als Instrumentenbauer erhalten. Er sah, Produktion kann durch Arbeitsteilung und Standardisierung rationalisiert werden. Die Jahresleistung stieg auf 160 Mikroskope. Belthle starb 1869. Die Werkstätte hieß jetzt „Optisches Institut von Ernst Leitz“. Der Krieg 1870 ließ den Absatz einbrechen. Leitz verbesserte das Mikroskop durch ein neues Stativ und neue Objektive. 1880 lieferte er 500 Mikroskope aus. 1887 waren es schon 2.000. Ernst Leitz' ältester Sohn Ludwig, geb. 1867, trat 1888 in die Firma ein. Die Entwicklung mikrofotografischer Geräte und auch erster Foto-Objektive entsprang seiner Initiative, ebenso die Gründung der ersten Zweiggeschäfte in Berlin, New York, Frankfurt, London und St. Petersburg. Ludwig starb 1898 an den Folgen eines Unfalls. Sein Bruder Ernst hatte 1889 die Ausbildung im Werk begonnen. 1906 nahm ihn der Vater als Teilhaber auf. Die wissenschaftliche Abteilung hatte neue Objektive errechnet, die Fluorite, die zusammen mit dem 1903 herausgebrachten Mikroskop mit periplanatischen Okularen einen großen Aufschwung einleiteten. Spezialmikroskope für die Petrographie und die Metallographie folgten, Leitz wurde führender Hersteller. Neue Bauten nahmen die eigene Gießerei, die eigene Werkzeugmaschinenherstellung auf. 1907 startete die Produktion von Ferngläsern.

# ULF RICHTER

*Author of the book 'Oskar Barnack – Von der Idee zur LEICA'*

When Ernst Leitz gave his name to the Optical Institute which Carl Kellner had founded 20 years earlier, in 1869, in Wetzlar, telescope lenses and especially microscopes had made the Institute famous far beyond the borders of Germany. The young mathematician Carl Kellner had already won the admiration of the great Carl Friedrich Gauss when he calculated and constructed an orthoscopic ocular - one that could see “the right way around”. Kellner died young, in 1855 at the age of only 29, but 130 of his microscopes had been aiding researchers in their work at universities and institutes since 1851.

Under Kellner's successor Belthle the number of microscopes produced every year hardly rose. In 1864, at the age of only 21, Ernst Leitz became Belthle's colleague and a joint partner in the business as early as 1865. Ernst Leitz had trained as an instrument maker in Pforzheim. He realised that production could be rationalised through division of labour and standardisation. The annual output rose to 160 microscopes. Belthle died in 1869. The workshop was now known as “Optical Institute of Ernst Leitz”. The war of 1870 caused sales to collapse. Leitz improved the microscope by adding a new stand and new lenses. In 1880 he delivered 500 microscopes. In 1887 it was already 2,000. Ernst Leitz' oldest son Ludwig, born in 1867, joined the firm in 1888. The development of microphotographic appliances and the first photo lenses were born of his initiative, as well as the first branches in Berlin, New York, Frankfurt, London and St. Petersburg. Ludwig died after an accident in 1898. His brother Ernst had begun his training at the works in 1889. In 1906 his father made him a joint partner. The scientific department had calculated new lenses, the fluorites, which paved the way for a great upswing in business along with the microscope with a periplanatic ocular launched in 1903. Special microscopes for petrography and metallography followed, with Leitz the leading manufacturer. New buildings housed the works' own foundry and its own factory for producing tools and machines. In 1907 the production of binoculars began.

1911 nahm Oskar Barnack, aus Jena kommend, seine Tätigkeit als Meister der Versuchswerkstatt auf. Neben seiner Arbeit, angeregt durch die Beschäftigung mit der Kinematographie, konstruierte er einen Fotoapparat für den Kinofilm, das Bildformat doppelt so groß wie das Kinonegativ, 24 x 36 mm. Ernst Leitz II nahm eines der im Frühjahr 1914 fertigen Exemplare mit auf eine Reise in die USA. Er fotografierte damit, nach Rückkehr sagte er nur: „Im Auge behalten“ und meldete die Konstruktion zum Patent an.

Der Krieg unterbrach die weitere Entwicklung. 1920 starb Ernst Leitz I. Barnack hatte die Kamera verbessert, Ernst Leitz II beauftragte Dr. Max Berek, ein Objektiv für Barnacks Kamera zu entwerfen. Das Patent datiert vom 9. Oktober 1920. 1923 wurde eine kleine Serie versuchsweise gebaut und erprobt. 36 Aufnahmen in schnellster Folge waren möglich, die Kassette konnte bei Tageslicht gewechselt werden. Die Kamera wog nur 450 Gramm und passte in die Rocktasche, und, was noch wichtiger war, in jede Handtasche.

Ernst Leitz II sah, dass das fotografische Bild ansetzte, das berichtende Wort zu überholen. Im Juni entschied er Barnacks Kamera zu fabrizieren. Ende 1924 nahm die „Abteilung Barnack“ die Produktion auf. 1925 waren es knapp 1.000 Kameras, die Hälfte wurde schon exportiert. Die Kamera deckte 5% des Gesamtumsatzes des Unternehmens ab. 1931 erreichte die Leica (Leitz Camera) mit allen Zusatzgeräten bereits 54% des Gesamtumsatzes. Der Exportanteil bewegte sich in dieser Zeit zwischen 43 und 53 %. 70.000 Leica Kameras waren in aller Welt in Gebrauch. Es waren nicht nur Fotografen, die diese Kamera wollten, sondern Menschen, die erkannt hatten, dass das Bild, das Foto, eine neue Form der Kommunikation eröffnete. Die Leica wurde Symbol dieser neuen Fotografie.

Die Firma hatte 1925 1.400 Beschäftigte. Das Zubehör zur Kamera, Objektive, Vergrößerungsgeräte, Projektoren erforderte eine Erweiterung der Produktionskapazitäten. Aus der Ernst Leitz KG wurde 1930 die Ernst Leitz GmbH. Die Söhne Ernst,

In 1911, Oskar Barnack left Jena to take up the position of master technician of the experimental workshop. Inspired by cinematography, he constructed a photo camera for cine film outside his work hours, which had a picture format twice the size of a cine negative, i.e. 24 x 36 mm. Ernst Leitz II took one of the specimens finished in spring of 1914 on a trip to the USA. He took photographs with it, returned with the words, “Keep an eye on this,” and took out a patent for the construction.

The war interrupted further development. In 1920 Ernst Leitz I died. Barnack had improved the camera; Ernst Leitz II commissioned Dr. Max Berek to design a lens for Barnack's camera. The patent dates to October 9, 1920. In 1923 a small series was built and tested experimentally. 36 exposures could be made in rapid succession; the cassette could be changed in daylight. The camera weighed only 450 grams and fit into a coat pocket - and, even more importantly, into any handbag.

Ernst Leitz II realised that the photographic image was about to overtake written reportage. In June, he decided to finance Barnack's camera. At the end of 1924, the “Barnack Department” began production. In 1925 it produced almost 1,000 cameras, half of which were already being exported. The camera constituted 5% of the company's overall turnover. In 1931 the Leica (Leitz Camera) and all its accessories already made up 54% of the overall turnover. At this time, export accounted for between 43 and 53%. 70,000 Leica Cameras were in use all over the world. Not only photographers wanted to own this camera, but also people who had realised that the image, the photograph had opened a new form of communication. The Leica became the symbol of this new photography.

In 1925 the firm had 1,400 employees. Camera accessories, lenses, magnification equipment and projectors necessitated increased production capacities. In 1930 Ernst Leitz KG became Ernst Leitz GmbH. Following technical training the sons Ernst, Ludwig and Günther joined the firm. Barnack continued to develop the Leica: in 1932 it became the Leica II with a rangefinder automatically coupled to the range-



Ludwig und Günther traten nach fachlicher Ausbildung in die Firma ein. Barnack entwickelte die Leica weiter, 1932 erschien sie als Leica II mit automatisch kuppelndem Entfernungsmesser, 1933 brachte ein Langzeitenwerk in der Leica III die langen Belichtungszeiten bis zur vollen Sekunde, 1935 schaffte der Verschluss in der IIIa auch die 1/1000 Sekunde. Die Jahresproduktion und der Exportanteil stiegen, die Zahl der Mitarbeiter erhöhte sich 1938 auf über 3.500. Als Oskar Barnack Anfang 1936 starb, hatten 185.000 Leica Kameras das Werk verlassen. Bücher zur Leica erschienen in vielen Sprachen, ebenso Leica Zeitschriften. Anton F. Baumann und Walter Benser demonstrierten die Leistungsfähigkeit der Kamera in unzähligen Lichtbildvorträgen. Sie wurde Werkzeug des neuen Bildjournalisten, dem Amateur diente sie ebenso wie dem Wissenschaftler bei Dokumentation oder Reproduktion.

Die Leica konnte für sich in Anspruch nehmen, die Fotografie revolutioniert zu haben. Zahlreiche Objektive, kleine Weitwinkel bis 2,8 cm Brennweite, 5 cm und 8,5 cm Objektive mit Lichtstärken bis zu 1,5, das Weichzeichner Objektiv Thambar 2,2/9 cm, leichte und schwerere Fernobjektive bis 13,5 cm Brennweite sowie Teleobjektive bis zu 40 cm Brennweite eröffneten dem Leica Fotografen neue Möglichkeiten. 1940 vereinfachte ein Druckgusselement für den Verschluss die Fertigung, es war die Leica IIIc. Anfang 1944 musste die Produktion nach 392.000 Stück eingestellt werden.

Im Mai 1945 startete die Produktion mit der neuen IIIc, zur Photokina 1950 konnte Ernst Leitz II die Leica Nr. 500.000 entgegen nehmen. 1951 erschien die Leica IIIf mit Blitzlichtsynchronisation. Die erzwungene Offenlegung aller Patente und Konstruktionsdetails nach dem Kriege führte weltweit zu Nachbauten. Leitz reagierte 1954 mit einer grundsätzlichen Neukonstruktion, der Leica M3. M für Messucher, 3 für drei eingespiegelte Bildbegrenzungen für die Brennweiten 50, 90 und 135 mm. Der frühere Universalsucher war jetzt integriert. Die Leica M3 und später die M2, schneller durch Bajonettanschluss und Schnellschalthebel, einfacher beim Filmeinlegen durch öffnende Rückwand, wurde noch einmal die Kamera der Reporter und Bildjournalisten. Ernst Leitz starb 1956. Seine Söhne Ernst, Ludwig und Günter führten das Unternehmen weiter. Günther Leitz richtete in Midland/Canada zur Sicherung des amerikanischen Marktes ein Zweigwerk, die Ernst Leitz Canada Ltd., ein.

Ein Leitz eigenes Glaslabor entwickelte optische Gläser, die den Objektiv-Designern ungeahnte Möglichkeiten eröffneten. Die Brennweite 21 mm öffnete einen Bildwinkel von 92°, für die notwendigen Fehlerkorrekturen bei der außerordent-

finder; 1933 saw the development of a slow-speed mechanism in the Leica III, allowing long exposure times up to a full second; in 1935 the shutter of the Leica III also managed 1/1000 of a second. Annual production and the portion of exports rose, the number of employees increased to over 3,500 in 1938. By the time of Oskar Barnack's death at the beginning of 1936, 185,000 Leica cameras had left the works. Books on the Leica appeared in many languages, as well as Leica magazines. Anton F. Baumann and Walter Benser demonstrated the camera's performance in innumerable illustrated lectures. It became the working tool of the new photo journalist, serving the amateur as well as the scientist for documentation or reproduction.

The Leica could claim that it had revolutionised photography. Many lenses, small wide-angle lenses with focal lengths of up to 2.8 mm, 5 cm and 8.5 cm, lenses with intensities of up to 1.5, the soft-focus Thambar lens 2/2.9 cm, both light and heavy-duty long-distance lenses of up to 13.5 focal distance, as well as telephoto lenses of up to 40 cm focal length opened new possibilities to the Leica photographer. In 1940 pressure die casting simplified shutter production, and the Leica IIIc was born. In early 1944, following production of 392,000 units, manufacturing was forced to cease.

In May 1945 production of the new IIIc began; at the 1950 Photokina exhibition Ernst Leitz II presented the 500,000th Leica. In 1951 the Leica IIIf with flash synchronisation appeared. The forced obligation to disclose all patents and construction details after the war led to imitations worldwide. In reaction, Leitz invented a completely new basic construction in 1954, the Leica M3. M stood for "Messucher" (rangefinder), 3 referred to reflex limitations for the focal lengths 50, 90 and 135 mm. The former universal viewfinder was now integrated. The Leica M3 and later the M2 - made faster by bayonet mounting and a film advance lever, and easier by film reloading through an open rear door - once again became the reporters' and photo journalists' camera. Ernst Leitz died in 1956. His sons Ernst, Ludwig and Günther continued to manage the firm. Günther Leitz established a branch office in Midland, Canada named Ernst Leitz Canada Ltd, in order to secure the American market.

Leitz' own glass laboratory developed optical glass which offered the lens designers undreamt-of opportunities. A focal distance of 21 mm offered an effective angular field of 92°; the necessary error correction given the extraordinary light intensity of the Noctilux 1.2, introduced in 1966, made an aspheric lens surface

lichen Lichtstärke des 1966 vorgestellten Noctilux 1,2 bedurfte es trotz neuer Gläser erstmals asphärischer Linsenflächen. Als eine rationelle Fertigungstechnologie asphärischer Linsenflächen endlich zur Verfügung stand, erschienen immer mehr Objektive, bei denen dieser Weg der Steigerung der Abbildungsleistung beschritten wurde. Wer noch weiß, wie sich Zeiss in den dreißiger Jahren über Leitz geärgert hat und wie lästig Leitz die Angriffe der Gegenseite empfand, wird mit Überraschung bemerken, dass Leitz 1974 ein Objektiv von Zeiss für die Leica übernahm. Es war das extreme Weitwinkelobjektiv Hologon 1:8 /15 mm. Es ist so einmalig wie selten.

In der Zwischenzeit hatte die M4 1967 die M3 und M2 abgelöst, 1986 erschien die M6, sie ermöglichte definierte Belichtungsmessung durch das Objektiv. Mit Variationen des Suchers und einer Blitzinnenmessung blieb sie bis 2003 im Programm. Sie krönte die Leica Kameras der analogen Fotografie. Die folgende M7 wird als analoge Kamera neben dem rein mechanischen Schwestermodell MP noch heute hergestellt. Die digitalen M-Modelle versuchen, das inzwischen als zeitlos anerkannte M-Design in die digitale Gegenwart zu übertragen.

Die zwischenzeitliche Abkehr vom klassischen Leica Design bei der Leica M5 und der kleinen Leica CL brachte nicht den erhofften Erfolg. Man hatte selbst die Bedeutung der klassischen Leica M verkannt. Die erste Spiegelreflexkamera von Leitz, die Leicaflex von 1964, war ein mechanisches Wunderwerk, doch gemessen an dem fernöstlichen Angebot, war sie nicht neu - und - zu schwer. Ihre Nachfolger waren die Leicaflex SL und SL 2 mit präziser Innenmessung, ausgestattet mit hervorragenden Objektiven von 15 bis 800 mm Brennweite. Auch mit der Verlagerung der Fotorohproduktion nach Portugal konnte die fernöstliche Konkurrenz nicht überholt werden. Der R3 mit elektronischer Verschlusssteuerung sahen Kenner die japanischen Vorfahren an, erst die kompakten Modelle R4 bis R7 ließen wieder ein Leica Gefühl aufleben.

Die Familie Leitz hat sich, beginnend in den siebziger Jahren, aus dem Unternehmen zurückgezogen. Das schweizerische Unternehmen Wild-Heerbrugg übernahm sukzessive die Anteile. Die Fachhandelssparte - Foto, Fernglas, Projektion - wurde ausgegliedert, die Leica Camera GmbH gegründet, in eine Aktiengesellschaft umgewandelt geriet sie an den Rand des Ruins. Ein neuer Kapitalgeber stellte sich im letzten Moment hinter die Leica, schaffte Luft, so viel Luft, dass jetzt ein Neustart in Wetzlar, der Stadt ihres Ursprungs und ihrer großen Erfolge, das nächste Rennen eröffnet.

necessary, despite new glass, for the first time. When rational manufacturing of aspheric lenses finally became possible, more and more lenses with increased performance appeared. Those who remember Zeiss' irritation over Leica in the 1930s and how Leitz reacted to the competition will be surprised to hear that in 1974 Leitz took over a Zeiss lens for the camera. It was the extreme wide-angle Hologon 1:8/15 mm. It is as singular as it is rare.

In the meantime, the M4 had replaced the M3 and M2 in 1967. In 1986 the M6 appeared, enabling defined exposure measurement through the lens. With variations of the rangefinder and internal flash measurement, it remained in the catalogue until 2003. It crowned the Leica cameras of analogue photography. The following model M7 is still produced as an analogue camera alongside its purely mechanical sister model MP. The digital M-models attempt to transfer the M-design, now considered timeless, to the digital era.

The interim renunciation of classic Leica design of the Leica M5 and the small Leica CL failed to lead to the anticipated success. Even the importance of the classic Leica M was not recognized. The first single lens reflex camera by Leitz, the Leicaflex of 1964, was a mechanical wonderwork, but compared to the Asian offerings, it was not new - and it was too heavy. Its successor was the Leicaflex SL and SL 2 with more precise internal measurement and excellent lenses of 15 to 800 mm focal distance. Even the transfer of raw camera manufacturing to Portugal could not outstrip the Asian competition. Experts recognized the Japanese ancestry of the R3 with electronic shutter control; only the compact models R4 to R7 offered a return to the Leica feeling.

Beginning in the 1970s, the Leitz family withdrew from the firm. The Swiss firm Wild-Heerbrugg successively acquired their shares. The commercial entities photo, binoculars, projection were spun off, and Leica Camera GmbH was founded, incorporated and almost driven to ruin. At the very last moment an investor stepped in to keep the Leica alive, bringing a new atmosphere and new beginning to Wetzlar, the city of its birth and great successes, and renewed opportunities.

# HANS-MICHAEL KOETZLE

*Schriftsteller, Kurator, Publizist*

Wendezeiten - gibt es das?

Historische Epochen, in denen höchst unterschiedliche, verstreute Dinge zusammenkommen, die erst in der Rückschau, aus gebührender Distanz also, ein logisches Miteinander formen? Florian Illies hat im Sommer 1913 einen solchen Moment der Weltgeschichte ausgemacht - eigentlich ein diffuses Jahr, verglichen mit 1914 oder 1933. Und doch ein Zeitfenster, das man als eine Art Glacis für Kommendes werten könnte. In diesem Sinne wäre auch 1925 ein Jahr der Weichenstellungen. Nicht auf politischem, sozialem oder wirtschaftlichem Terrain. Wohl aber auf dem der neueren Kulturgeschichte. Ein Jahr nachhaltiger Ereignisse, die sich in der Summe als Aufbruch in eine künstlerische Moderne lesen lassen.

1925 wurde in Mannheim die programmatische, von Gustav Hartlaub besorgte Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ eröffnet, brachte Sergei Eisenstein seinen in mehrfacher Hinsicht revolutionären Film „Panzerkreuzer Potemkin“ in die Kinos, begann Walter Gropius sein Dessauer Bauhaus-Gebäude zu planen, startete in Paris die epochale „Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes“. Keine Frage, 1925 war ein Schlüsseljahr für die Moderne. Das gilt auch und gerade für das Lichtbild, wie Herbert Molderings unterstreicht: „Will man die Entstehung der modernen Fotografie nicht an vereinzelt Fotos festmachen, sondern mit dem Zeitpunkt gleichsetzen, da neben einigen singulären neuartigen Bildern ein vollständig entwickeltes Programm der neuen fotografischen Gestaltungsweise existierte, dann wird man die Geburt der neuen Fotografie auf das Erscheinungsjahr des Bauhausbuches *Malerei Photographie Film* datieren müssen, also auf das Jahr 1925.“ Ein etwas abgenutztes Exemplar des von Moholy-Nagy verantworteten Titels findet sich in der bruchstückhaft überlieferten Leitz-Bibliothek. Ob Oskar Barnack es je in Händen gehalten, womöglich gelesen hat, wissen wir nicht. Sicher ist: Er war es, der mit seiner Konstruktion die technische Antwort gab auf alle möglichen kulturellen, ästhetischen und medialen Fragen seiner Zeit.

Bekanntlich hatte Oskar Barnack, seit 1911 Mitarbeiter der Optischen Werke Ernst Leitz in Wetzlar, bereits 1914 einen funktionstüchtigen Prototyp seiner Kleinkamera für 35 mm Kinofilm fertiggestellt, die heute so genannte „Ur-Leica“. Dass deren

# HANS-MICHAEL KOETZLE

*Author, Curator, Journalist*

Times of change - do they really exist?

Historical epochs in which highly disparate, far-flung elements align - forming a logical constellation only in retrospect, when viewed from an appropriate distance? Florian Illies has diagnosed the summer of 1913 as such a moment in world history - a diffuse year, actually, compared to 1914 or 1933. And yet, it was a window in time which might be considered a precursor of what was to come. In that sense, 1925 also would be a year when a certain course was set. Not on political, social or economic terrain, but on that of modern cultural history. A year of far-reaching events, which may be read in summary as a departure towards artistic modernism.

In 1925, Gustav Hartlaub's programmatic exhibition on "New Objectivity" opened in Mannheim; Sergei Eisenstein's film *Battleship Potemkin*, revolutionary in multiple ways, opened at movie theatres; Walter Gropius began to plan his Bauhaus building in Dessau; the epochal *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* opened in Paris. Without question, 1925 was a key year for modernism. This is also and especially true for photography, as Herbert Molderings points out: "If one wishes to illustrate the creation of modern photography not by using individual photographic samples, but to equate it with the point in time when a few, singular new pictures were joined by a fully developed programme of the new photographic manner of design, one must date the birth of modern photography to the year when the Bauhaus book *Malerei Photographie Film* was published, i.e. the year 1925." The Leitz company library, which has come down to us in fragments, contains a slightly worn copy of this publication edited by Moholy-Nagy. We do not know whether Oskar Barnack ever handled or even read it. One thing, however, is certain: he was the one whose construction supplied technical answers to all kinds of cultural, aesthetic and media-related questions of his times.

It is common knowledge that Oskar Barnack, who had worked for the Optical Works Ernst Leitz in Wetzlar since 1911, had completed a first functioning prototype of his miniature camera for 35 mm cine film - known as the *Ur-Leica* or "original Leica" today - as early as 1914. The fact that its serial production could only begin in 1925, postponed by the war, proves meaningful in retrospect: the Leica arrived at

Serienfertigung, kriegsbedingt, erst 1925 aufgenommen werden konnte, erweist sich in der Rückschau als Sinn stiftend: Die Leica kam im richtigen Moment, in einem Augenblick, da das kulturelle Umfeld reif war für eine Kamera, die schneller, war, agiler war, mit Serien und Sequenzen in geistiger Nähe zum Film operierte, die leicht war, unkompliziert und so auch fotografierenden Seiteneinsteigern und Amateuren den Einstieg in ein Medium gestattete, das sich mehr und mehr in der Rolle sah, die Welt anders wahrzunehmen.

So paradox es klingt: Die 1914 in ihren Grundzügen definierte, auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1925 erstmals angebotene Leica hat nichts Neues gebracht – und doch alles zum Neuen hin verändert. Weder war sie die erste kleine noch die erste Kamera, die mit konfektioniertem Kinofilm operierte. Aber sie war die erste, die mit einem in sich stimmigen, klaren Konzept aufwartete und damit letztlich das Fotografieren auf neue Beine stellte. Mit der Leica wurde die Momentaufnahme zum Programm, der „Schnappschuss“ nicht nur zum geflügelten Wort, sondern zum zentralen Element auch einer Kunstdebatte die im lebendigen Kamerabild den adäquaten Ausdruck einer neuen, temporeichen Zeit erkannte. „Für uns gewinnt das Leben, wie es sich vor unseren Augen abspielt, den höchsten Reiz“, schrieb damals die *Photographische Rundschau*. „Es beginnt sich ein eigener Stil der Augenblicksaufnahme herauszubilden (...)“. Und der *Photofreund* ergänzte: „Erst seitdem die Kleinbildphotographie immer mehr und mehr an Raum gewinnt, sehen wir häufiger lebendige Genreszenen, die nicht aufgebaut sind, sondern die man beobachtete und dann mit Hilfe der immer bereiten kleinen Kamera schnell auf den Film bannte.“

Aus fototechnischer Sicht war das 20. Jahrhundert das Jahrhundert der Leica bzw. der durch sie auf den Weg gebrachten Kleinbildfotografie. Mit dem von Oskar Barnack definierten „idealen“ Seitenverhältnis 2:3. Mit den rund 36 möglichen Aufnahmen auf perforiertem Kinofilm. Mit dem Sucher auf Augenhöhe und einer Kamera, die buchstäblich organischer Teil des Fotografen wurde: immer dabei, immer bereit, immer in Aktion. Die Bilder die so entstehen konnten, sind längst Teil unserer kollektiven Erinnerung, visuelle Wegmarken der neueren Geschichte. Ob Aufnahmen von Henri Cartier-Bresson oder Marc Riboud, Franz Hubmann oder René

the right moment – a moment when the cultural circumstances were ripe for a camera that was quicker and more agile, that operated with series and sequences akin to cinematography, that was lightweight and uncomplicated; thus allowing even photographers originally from other professions and amateurs to get ahead in a medium which increasingly saw its role in changing people's perception of the world.

As paradox as it may sound: fundamentally defined in 1914, first introduced at the Leipzig Spring Fair in 1925, the Leica offered nothing new – and yet it changed everything in favour of novelty. It was neither the first small camera, nor the first to operate with ready-made cine film. However, it was the first to boast a coherent, clear concept, ultimately putting photography on a new footing entirely. The Leica made the fleeting image its programme; “snapshot” became not just a dictum, but the central element of an artistic debate which recognised the living image captured by the camera as the adequate expression of a new, fast-paced era. “To us, life as it unfolds before our eyes is of the highest interest,” the *Photographische Rundschau* wrote at the time. “A new style of momentary images is beginning to develop (...)”. And *Der Photofreund* added: “Only since miniature photography has become more and more prevalent do we observe vivid genre scenes which are not staged, but which have been observed and immediately conserved on film with the help of the small camera always at the ready.”

In terms of photo technology, the 20th century was the century of the Leica, or rather of 35 mm photography, which it initiated. This included the “ideal” aspect ratio defined by Oskar Barnack as 2:3. The approximately 36 exposures possible on perforated cine film. The viewfinder at eye level and a camera which literally became an organic part of the photographer's body: always at hand, always ready, always in action. The images which could thus be created have long been etched in our collective memory, providing visual cornerstones of recent history. Whether taken by Henri Cartier-Bresson or Marc Riboud, Franz Hubmann or René Burri, David Douglas Duncan or Thomas Hoepker, Inge Morath or William Klein, Chris Steele Perkins or F. C. Gundlach, Elliott Erwitt or Ulrich Mack, Josef Koudelka or Ian Berry – these are images characterised by two elements: formal and aesthetic refinement

Burri, David Douglas Duncan oder Thomas Hoepker, Inge Morath oder William Klein, Chris Steele Perkins oder F. C. Gundlach, Elliott Erwitt oder Ulrich Mack, Josef Koudelka oder Ian Berry – es sind Bilder, die zweierlei auszeichnet: formal-ästhetische Finesse und ein großer Humanismus. Ein Humanismus, der sich nicht zuletzt durch seine Nähe definiert, seine Nähe zum Menschen und dessen Sorgen, Freuden, Nöten. Die Leica war nie eine Kamera für lange Brennweiten. Nie die Kamera des Paparazzo. Was Tazio Secchiaroli nicht daran gehindert hat, das Treiben der Paparazzi mit einer Leica zu begleiten – aus nächster Nähe allerdings.

Die Leica entsprach dem Geist der Zeit, einer schnellen, einer temporeichen Zeit. Zudem war sie schön, formvollendet. Die zeitgenössische Kritik sprach von einem „Schmuckstück“. Kein Leica Fotograf, der nicht eine innige Beziehung zu seiner Kamera gepflegt hätte. Allen voran Henri Cartier-Bresson, das „Jahrhundertauge“. Er sei von der Leica nie abgekommen, hat er einmal konstatiert, „jeder Versuch in eine andere Richtung hat mich zu ihr zurückgebracht. Ich sage nicht, dass das für einen anderen auch gelten muss. Für mich ist sie nun einmal die einzige Kamera, die in Frage kommt.“ Keine Frage: Die Leica war und ist ebenso technisches Meisterwerk wie Objekt der Begierde, um nicht zu sagen: Fetisch. Vor allem aber ist sie ein Handwerkszeug, ein Tool, um Bilder zu stiften: große Bilder, überraschende Bilder, erschütternde, frappierende, schöne oder visuell komplexe Bilder. Bilder die dokumentieren, informieren, emotionalisieren – was auch immer. In jedem Falle Bilder, ohne die unsere optische Kultur entschieden ärmer wäre.

and great humanism. This is humanism defined not least by proximity: its proximity to mankind and its worries, joys and sorrows. The Leica was never a camera for long focal distances. It was never the paparazzo's camera. This did not stop Tazio Secchiaroli from accompanying the paparazzi's antics with a Leica – but from up close.

The Leica corresponded to the spirit of its time, a fast-paced, breathless time. In addition, it was beautiful, perfect in shape and form. Contemporary critics called it a “jewel”. A Leica photographer without an intimate relationship with his camera is unthinkable. First and foremost Henri Cartier-Bresson, the “eye of the century”. He stated once that he never abandoned his Leica, as “every attempt in another direction brought me back to it. I am not saying that should be true for others. But to me, it is the only camera worth considering.” No question about it: the Leica was and is in equal parts technical masterpiece and object of desire – so as not to say: a fetish. Above all, however, it is a tool of the trade, a tool for launching images: great images, surprising images, shocking, intriguing, beautiful or visually complex images. Images that document, that inform, that emotionalise – whatever. In any case, they are images without which our visual culture would be decidedly poorer.

## PETER COELN

*GF, WestLicht Auktionen, Leica Shop Wien*

Als ich in den späten 80er Jahren begann, Leica Kameras zu sammeln, um dann 1991 den weltweit ersten Leica Shop in Wien zu eröffnen, habe ich nicht nur mein Hobby zum Beruf gemacht, sondern mir auch einen Traum erfüllt. Ich konnte von da an nicht nur mit diesen Kameras arbeiten, wie ich es als Fotograf gewohnt war, sondern mich auch intensiv mit der Geschichte und Faszination der Marke Leica auseinandersetzen.

2001 schließlich haben wir die erste Auktion im Fotomuseum WestLicht durchgeführt, nicht ahnend, welche Dimensionen diese für uns neue Aufgabe bekommen würde. Jetzt, nach 25 erfolgreichen Kamera-Auktionen und zehn Foto-Auktionen, ist es uns eine Freude und Ehre, den hundertsten Geburtstag der Leica sowie die Eröffnung des Leitz Parks am historischen Standort in Wetzlar in Gestalt einer Sonderauktion mitfeiern zu dürfen. Die vergangenen Auktionen haben gezeigt, dass besonders die Produkte aus dem Hause Leitz eine enorme Faszination auf internationale Sammler ausüben. Nicht zufällig ist die teuerste jemals verkaufte Kamera eine Leica. Die 0-Serien Kamera Nr. 116 wurde im Mai 2012 für nicht weniger als 2.160.000 Euro (inkl. Aufgeld) bei WestLicht versteigert.

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei allen bedanken, die dazu beigetragen haben, unser Auktionshaus zu diesen Erfolgen zu führen. Mein Dank geht an alle, die uns ihre Schätze anvertraut und an alle Bieter, die uns über die Jahre ihr Vertrauen geschenkt haben. Ebenso ein großes Dankeschön an unsere unabhängigen Experten, die bei diesem Katalog mitgearbeitet haben; der Firma Leica Camera AG und ihren freundlichen und hilfreichen Mitarbeitern sowie insbesondere Herrn Dr. Andreas Kaufmann und Herrn Alfred Schopf für die Möglichkeit, im neuen Leitz Park diese Auktion stattfinden zu lassen. Der Firma Leica Camera AG wünsche ich viel Erfolg in ihrem neuen Domizil.

Last but not least bedanke ich mich vor allem bei meinen kompetenten, engagierten und stress-resistenten MitarbeiterInnen, die auch mit der Produktion dieses Buches sowie der Organisation und Abwicklung der Auktionen wieder einmal sensationellen Teamgeist bewiesen haben. Ohne ihn wären Vorhaben wie dieses nicht zu realisieren.

## PETER COELN

*MD, WestLicht Auctions, Leica Shop Vienna*

When I began collecting Leica cameras in the late 1980s, opening the world's first Leica Shop in Vienna in 1991, not only did I transform my hobby into my profession, but I also fulfilled one of my dreams. From that time on, I could not only work with these cameras as I had been accustomed to as a photographer, but also research and explore the history and fascination of the Leica brand intensively.

In 2001, we held the first auction at the Photography Museum WestLicht, without any inkling of the dimension this new task would bring with it. Now, after 25 successful camera auctions and ten photography auctions, it is a pleasure and an honour for us to join in the celebrations of the 100th anniversary of Leica as well as the opening of Leitz Park at the historical site in Wetzlar, by organising a special auction. Past auctions have shown that the Leitz Company's products hold enormous fascination for international collectors. It is no coincidence that the most expensive camera ever sold was a Leica. The 0-series camera no. 116 was auctioned by WestLicht in May 2012 for no less than 2,160,000 Euros (including commissions).

At this point, I would like to express my heartfelt thanks to all those who have contributed to the success of our auction house. My gratitude goes to those who have entrusted their treasures to us, and to all the bidders who have placed their faith in us over the years. Equal thanks go to the independent experts who have contributed to this catalogue; to the company Leica Camera AG and its friendly and helpful employees, and especially to Dr. Andreas Kaufmann and Mr. Alfred Schopf for giving us the opportunity to hold this auction at the new Leitz Park. I wish the Leica Camera AG every success in its new domicile.

Last but not least, I wish to thank my competent, committed and stress-resistant employees, who have proven their sensational team spirit once again during the production of this book and the organisation and implementation of the auctions. Without it, undertakings like this would not be possible.





DECADE  
PAGE

# 100 LOTS OF DEVELOPMENT

1850

1860

1900

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010



Carl Kellner gründete sein „Optisches Institut“ in Wetzlar im Jahr 1849. Er beschäftigte sich zunächst überwiegend mit der Konstruktion von astronomischen Okularen und Fernrohren, später auch Mikroskopen. Bereits im Jahr 1855 verstarb der noch junge Kellner. Seine Nachfolger Rexroth, Belthle und LEITZ firmierten und bezeichneten ihre Produkte anfangs noch mit „Carl Kellners Nachfolger“, während Geräte mit der alleinigen Bezeichnung „Carl Kellner“ heute extrem selten und praktisch nicht zu finden sind. Im Kellner Verkaufsbuch ist erstmals ein „Fernrohr mit Stativ“ nachgewiesen am 25.11.1852.

Das vorliegende Fernrohr ist das frühest bekannte Beispiel eines Produkts der optischen Werkstätte, aus der ab 1869 die Leitz Werke entstanden sind - historisch bedeutend und vermutlich das einzig erhaltene Exemplar aus dieser frühen Zeit des Optischen Instituts von Carl Kellner. [LN]

In 1849 Carl Kellner founded his “Optical Institute” in Wetzlar. At first he mainly designed astronomical oculars and telescopes, later also microscopes. Kellner prematurely died in 1855. At first his successors Rexroth, Belthle and LEITZ operated under the name and also marked their products “Carl Kellner’s Successors”, while instruments just marked “Carl Kellner” from the very early period are extremely rare and almost impossible to find today. In the sales records of Kellner, the earliest case of a telescope with stand is documented on November 25, 1852.

The present telescope is the earliest known example of a product from the workshop which turned into the Leitz Company in 1869 - a historically significant piece from the earliest time of Carl Kellner’s Optical Institute, and presumably unique. [LN]

### Lot 001

#### KELLNER TELESCOPE

c.1852

**No. 360124**

Condition: B-

Large brass telescope by Carl Kellner, Wetzlar, with original stand, telescope signed “Carl Kellner in Wetzlar”. Lens front diameter 56 mm (equivalent to ca. 26 Paris lines).

**€ 30.000**

€ 50.000 – 60.000

*LITERATURE* Christine Belz-Hensoldt, Carl Kellners Briefe an Moritz Hensoldt, 2007, p. 576.



Carl Kellner (1826 - 1855) gründet das Optische Institut in Wetzlar zusammen mit Moritz Hensoldt im Jahre 1849. Kellner erkrankt jedoch 1854 an Darmtuberkulose. Ab Dezember 1856 übernimmt Friedrich Belthle (1829 - 1869), ein ehemaliger Gehilfe dieser Werkstatt, das Unternehmen, nachdem er die Witwe Kellners heiratete (die bereits im August 1856 außerehelich ein Kind von Belthle zur Welt bringt). Belthle führt die junge Firma weiter, ab August 1857 mit Heinrich Friedrich Rexroth als Teilhaber. Ernst Leitz (1843-1920) trat 1864 in das „Optische Institut“ in Wetzlar ein, dessen alleiniger Inhaber er 1869 wurde. Leitz' Kenntnisse in der Serienfertigung, die ihm einen Vorsprung gegenüber der Konkurrenz verschafften, sowie die durch die medizinische Forschung steigende Nachfrage nach Mikroskopen förderten den Aufstieg des Unternehmens. [PC]

Carl Kellner (1826-1855) founded the Optical Institute in Wetzlar together with Moritz Hensoldt in 1849. However, in 1854 Kellner contracted intestinal tuberculosis. Starting in December 1856, Friedrich Belthle (1829-1869), a former apprentice of this workshop, takes over the company after marrying Kellner's widow (who had given birth to an illegitimate child of Belthle's in August 1856 already). Belthle heads the young company, with Heinrich Friedrich Rexroth as a partner from August 1857 onwards. Ernst Leitz (1843-1920) joined the "Optical Institute" in Wetzlar in 1864 and became its sole owner in 1869. Leitz' knowledge of serial production, which gave him an advantage over his competition, and the increasing demand for microscopes due to medical research were advantageous for the company's rise. [PC]

### Lot 002

#### CARL KELLNER (BELTHLE & REXROTH) LARGE MICROSCOPE

c.1861

**No. 478**

Condition: B

The largest microscope by Belthle & Rexroth (Carl Kellner's successors), signed "C. KELLNER IN WETZLAR / BELTHLE & REXROTH.", stamped serial no. 478. Made of lacquered brass and black lacquered cast and turned iron. Four eyepieces (I-IV), five objective lenses (signed "Belthle & Rexroth" and numbered "0-4"), mirror, can be turned around optical axis, condenser disc under table. Original wooden case with table of lens combinations and matching serial number. "Mikroskop Nr. 478 v. Belthle". Dimensions of case: 32 x 7.5 x 11.5 cm, table height of microscope: 10.2 cm. Extremely rare item in fully original condition with typed instructions with handwritten corrections (dated 1853 and corrected to read 1857) signed "Belthle & Rexroth".

**€ 4.000**

€ 8.000 – 10.000



Um 1900 begann Ernst Leitz die Produktion von Objektiven für Fotografie. Bald entschied er, eine Reihe von Plattenkameras zu vermarkten. Leitz ließ die Kameras von Kruegener, Hüttig und später ICA herstellen und verkaufte diese unter ihrem Namen und Bestellcode (Klapp and Moment Kamera) mit ihren eigenen Objektiven (Summar and Periplan). Nur sehr wenige Exemplare haben überlebt. Die Produktion war sehr gering, ebenso der Erfolg dieser Plattenkameras. [PC]

During the early 1900s Ernst Leitz had embarked on manufacturing a range of photographic lenses. He soon decided on a separate undertaking: the marketing of a range of plate cameras. Leitz bought the cameras (produced by Kruegener, Hüttig and later by ICA) and sold them under their own code names (Klapp and Moment Kamera) and fitted with their own lenses (Summar and Periplan). Only very few of these cameras survived; production was very limited and not very successful. [PC]

**Lot 003**

**(LEITZ) MOMENT-KAMERA**

c. 1907

**No. 201053**

Condition: B+

13 x 18 cm folding plate camera produced by Kruegener, Frankfurt and sold by Leitz, with E. Leitz Wetzlar 6/18 cm Summar lens in brass/nickel, Bausch & Lomb shutter, red leather bellows, nickel focusing panel engraved 'Summar 180 mm', with Russian dealer's plaque. In very fine condition.

**€ 5.000 \***

€ 10.000 – 15.000

*LITERATURE* Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), *Leica, a History* illustrating every Model and Accessory, p. 21-24, showing a camera with focal-plane shutter.





1900  
0027



Dieses Bild hing im Arbeitszimmer von Ernst Leitz im früheren Verwaltungsgebäude. Es zeigt die Optischen Werke Ernst Leitz in ihrer baulichen Ausdehnung und Gestaltung im Jahre 1911, genau in dem Jahr als Oskar Barnack begann bei Leitz zu arbeiten. Auch ob es nach der fertigen baulichen Erweiterung erst entstanden ist oder schon aus den Entwürfen des Architekten übernommen worden ist, ist schwer zu sagen. Die angedeuteten großzügigen Parkanlagen erscheinen im kleinen Wetzlar fremd.

Carl Kellners erste Werkstatt in Wetzlar lag im alten Pfarrhaus an der Jäcksburg mit 12 Mitarbeitern. Noch vor 1870 wurde die Werkstatt an das Wöllbacher Tor verlegt, 1880 folgte ein Bau am Kalsmunt-Tor. 1883 wurden ein neues Wohnhaus und ein großer Werkstattbau errichtet, ergänzt um 1890 durch zwei Bauten. 1891 feierte man das 20.000. Mikroskop. Eine Gesamtansicht um 1909 zeigt wieder weitere große Bauten. Die Zahl der Mitarbeiter nähert sich eintausend. Auf dem Bilde aus 1911 ist vorn links vor dem aufragenden Schornstein schon wieder ein neuer großer Bau zu sehen. Das alles deutet darauf hin, das die Geschäfte florierten. Leitz war führend bei Mikroskopen und für wissenschaftliche Geräte. Doch dass dieses Bild im Arbeitszimmer von Ernst Leitz seinen Platz erhalten hatte, deutet auch an, hier ist eine Zäsur. Vielleicht sollte hier Maß gehalten werden, innegehalten werden, das Erreichte als Symbol im Bild fixiert werden. Es wurden zwar schon Objektive hergestellt, doch dem Hausfotografen Nicolaus Befort fehlte wohl noch das Weitwinkelobjektiv, um diese große Ausdehnung in einem Bilde einzufangen. Er hätte auch im Ballon aufsteigen müssen, um den Standpunkt zu finden, den sich der Zeichner denken konnte. [UR]

This picture hung in Ernst Leitz' office in the former administration building. It shows the Optical Works Ernst Leitz in their extent and design in 1911, the very year that Oskar Barnack began working for Leitz. It is difficult to determine whether it was made after the building extension had taken place or was based on an architect's designs. The extensive park-like grounds indicated in the picture seem foreign to a small town like Wetzlar.

Carl Kellner's first workshop was located in an old priory near Jäcksburg with 12 employees. Before 1870 it was moved to the Wöllbach Gate, an extension was built at the Kalsmunt Gate. In 1883 a new residential building and a large workshop were built, complemented in 1890 already by two further buildings. In 1891 the construction of the 20,000th microscope was celebrated. An overview dated ca. 1909 shows the addition of further large buildings. The number of employees was approaching 1000. This lithography from 1911 shows another large building in the left foreground, before the towering chimney, running at a right angle towards the rear. All this indicates that business was booming. Leitz was the purveyor of choice for microscopes and equipment for scientific work. However, the fact that this picture found a home in Ernst Leitz' office also indicates a caesura. Perhaps its meaning was to urge moderation, to stop and fix the achievements so far symbolically in an image. Although the company was manufacturing photographic lenses, the company's photographer Nicolaus Befort lacked the wide-angle lens to capture the wide expanse of buildings in one image. In addition, he would also have had to ascend in a hot-air balloon in order to find the perspective that the draftsman could imagine for himself. [UR]

**Lot 004**

**ERNST LEITZ FACTORY 1911  
LITHOGRAPHY**

Condition: B+

Unique, large format lithography showing the Leitz factory in 1911 (size 53 x 100 cm or 21 x 40 inch - without the original frame), ex James Cornwall collection.

**€ 5.000 \***

€ 10.000 – 12.000



**E. LEITZ Optische Werke WETZLAR**



Als Oskar Barnack im März 1914 das erste Modell seiner Foto-Kamera für den Kinofilm fertiggestellt hatte, nannte er sie „Liliputkamera“, da sie viel kleiner war als die damaligen Plattenkameras. Dem verbesserten Handmuster aus dem Jahre 1920 gab Barnack keinen besonderen Namen. Die Kameras der ersten Versuchsserie aus 1923 trugen nur Nummern (101 - 125). In der nächsten, 1924 entstandenen Folge mit den Nummern 126 bis 129, wurde der Zeiteinstellmechanismus mit einer Kappe abgedeckt. Diese Kappe zierte die Gravur „Ernst Leitz Wetzlar“, man hatte aber noch keinen Namen für die neue Kamera.

Die Abteilung, in der die Kamera hergestellt wurde, hieß „Abteilung Barnack“, von daher mag es gekommen sein, dass man sie in der ersten Drucksache, mit der man die Kamera vorstellen wollte, kurzerhand „Barnack“-Kamera nannte. Als man erkannte, dass Barnack kein bekannter Name war, zog man die beiden ersten Silben der kennzeichnenden Worte zusammen: LECA = Leitz Camera. Doch es gab in Frankreich schon von Krauss die „Le Eka“. Man überklebte „LECA“ mit „LEICA“. Und unter diesem Namen wurde Barnacks Kamera Mitte Februar 1925 in der Zeitschrift *Photofreund* angekündigt.

Dieses erste Faltblatt ist schon sehr geschickt gestaltet. Zweimal gefaltet, steht auf der Vorderseite des noch geschlossenen Blattes in rotem Druck links LEITZ „Barnack“ Kamera“, rechts „Ein neuer Typ“. Neugierig geworden, was ist denn neu, schlägt man auf und sieht, „Die Ideal-Kamera für den Amateur, Reporter, Touristen, Forschungsreisenden“. Die Zukunft von damals ist heute Vergangenheit, doch sie hat bewiesen, es war eine wirklich zutreffende Formulierung. [UR]

When Oskar Barnack completed the first model of his photo-camera for cine film in March 1914, he called it „Lilliputkamera“, since it was much smaller than the plate cameras customary at that time.

Barnack did not give a special name to the improved sample from 1920. The cameras of the first trial series from 1923 (0-Series) only had numbers (101 - 125). In the next series, made in 1924 and bearing the numbers 126 to 129, the time-setting mechanism was covered by a cap. This cap was engraved „Ernst Leitz Wetzlar“, but there was no name for the new camera yet.

The department constructing the camera was called „Barnack Department“; perhaps that is why the first printed matter to introduce the camera simply called it the „Barnack“ Camera. Upon realisation that Barnack was not a well-known name, those responsible experimented with contracting the first two syllables of the decisive words: LECA = Leitz Camera. But Krauss had already brought out the „Le Eka“ in France. The „LECA“ labels were covered with „LEICA“ ones. And it was under this name that Barnack's camera was announced in the magazine *Photofreund* in mid-February 1925.

This first leaflet is already very cleverly designed. Folded twice, the cover of the closed leaflet says LEITZ „Barnack Kamera“ on the left in red ink, and „Ein neuer Typ (A new type)“ on the right. The reader's curiosity about this novelty is aroused, and opening the leaflet, one reads „The ideal camera for the amateur, reporter, tourist, scientific explorer“. The future referred to there is now the past, but it has shown that this was a very truthful description. [UR]

## Lot 005

### BROSCHURE 'BARNACK KAMERA'

1924

Condition: B/A

The very first brochure of the new Leitz camera from 1924, one year before the official delivery of the Leica, then under the name „BARNACK“-KAMERA. Provenance: Oskar Barnack estate, his daughter Hanna Ulzenheimer to the present vendor. Extremely rare.

€ 1.600

€ 3.000 – 4.000

LITERATURE Hans-Günter Kisselbach (ed.),  
Barnacks Erste Leica, 2008, p. 47.



### Hauptvorzüge:

Äußerste Handlichkeit,

Schnellste Aufnahme-  
bereitschaft,

Hervorragende  
Lichtstärke  
(1 : 3,5)

Außerordentliche  
Bildschärfe,  
für beträchtliche Vergrößerung  
geeignet

Vorzüglicher Schlitz-  
verschluß,

40 Aufnahmen auf  
einer Kinofilmspule,

Geringster Material-  
verbrauch,

Erstklassige  
Ausführung.



# LEITZ

## „BARNACK“-KAMERA



### DIE IDEAL-KAMERA

FÜR DEN AMATEUR, REPORTER, TOURISTEN, FORSCHUNGSREISENDEN



Äußere Größe:  
13,2×5,5×3 cm

Gewicht  
mit gefüllter Kassette  
für 40 Aufnahmen:  
475 g

Bildformat  
(zur Vergrößerung):  
24×36 mm

Die  
„BARNACK“  
Kamera

ist die kleinste Schlitz-  
verschluß-Kamera und  
bietet neue praktische und  
künstlerische Möglichkei-  
ten. — Man verlange  
ausführlichen Prospekt  
kostenlos.

ERNST LEITZ  
OPTISCHE WERKE  
WETZLAR



Alberico Arces war ein Feinmechaniker und der Chef einer „Telex Reparatur- und Wartungswerkstatt“ der staatseigenen Italienischen Telekom. In dieser Position führte er ein kleines Team von hochspezialisierten Feinmechanikern und hatte alle möglichen Metallbearbeitungswerkzeuge zu seiner Verfügung. Um sein Team zu beschäftigen, hatte Arces die Idee, sie UR-Leica Kopien bauen zu lassen, basierend auf Zeichnungen, die er gefunden hatte. Die Ergebnisse waren so gut, dass er das „Geschäft“ mithilfe seines enthusiastischen Teams weiter ausbaute. Seine Kopien der „Nullserie“ gab es 20 Jahre vor den teuren Kopien, die von Leica gebaut wurden. Neben den normalen oder die auf alt getrimmten UR-Leica Kopien baute er Versionen der Null-serie mit Tubussucher und Klappsucher. Alberico Arces stellte niemals „Fälschungen“ her: Alle seine Produkte waren nummeriert und hatten ein „Zertifikat“. [PC]

Alberico Arces was a precision mechanic and the boss of the local Italian Telecom State Company's "Telex repair and maintenance shop". In this capacity, he headed a small team of highly specialised precision mechanics and had at his disposal all kinds of fine metal machining tools. In order to keep his team busy, Arces had the idea to let them make UR-Leica replicas based on drawings he had found. The result was so good that he developed the "business" with the enthusiastic help of his team. His "Nullserie" replicas existed nearly 20 years before the costly Leica ones. Next to the normal or "brassy" UR-Replicas, he made tubus and folding viewfinder versions of the Nullserie. Alberico Arces never made "fakes": all his products came numbered and with a "certificate". [PC]

**Lot 006****0-SERIES REPLICA**

c. 1980

**No. 015**

Condition: A

One of 31 replicas with flip-up viewfinder by Italian Alberico Arces, in mint condition, papers, maker's box.

**€ 1.400**

€ 2.500 – 3.000





Von der Leica I Mod.A wurden verschiedene Versionen produziert, welche sich überwiegend durch die eingebauten Objektive und deren Bezeichnungen unterscheiden. Die angebotene Kamera ist die erste serienmäßig gefertigte Leica Kamera, wie sie auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1925 erstmals vorgestellt wurde. Diese Version mit dem fünfteiligen Anastigmat Objektiv 1:3,5/50 mm wurde nur 1925 ausgeliefert mit insgesamt nur etwa 155 Kameras (die erste Seriennummer war 126, die Nullserien-Kameras trugen die Nummern 101-125).

Die „Anastigmat“ Leica ist historisch bedeutend und wird von Sammlern daher besonders gesucht. Exemplare im Originalzustand sind heute besonders schwer zu finden, denn viele dieser frühen Kameras wurden später von Leitz umgebaut. [LN]

Several versions of the Leica model A were produced, which differ primarily in their respective built-in lenses. The Leica model A with 5-element 50 mm Anastigmat f/3.5 lens represents the first version of a regular production Leica camera, as it was first introduced to the public at the Leipzig Spring Fair in 1925. Only about 155 of these cameras were built and delivered in 1925 (production started with number 126, the 0-Series cameras bearing numbers from 101-125).

The “Anastigmat” Leica is historically important and in high demand among collectors. To find an example in original condition is particularly difficult today, as many of such early Leica cameras were later upgraded into more recent models. [LN]

**Lot 007**

**LEICA I MOD. A ANASTIGMAT**

1925

**No. 239**

Condition: B/C

Authentic Leica model A with Anastigmat lens in extremely rare original condition. Export version with distance scale in feet, engraved “Germany”. Complete with first version ETRIN case in “EPI” leather style, matching early FODIS rangefinder no. 2381, original slotted type take-up spool, twin cassette container and early FISON sunshade, cap. Cleaned and serviced by Malcolm Taylor.

**€ 40.000**

€ 70.000 – 80.000



Leicawerbung als Hinterglasmalerei mit Originalrahmen. Die Überschrift dieses wahrscheinlich nur als Unikat existierenden Bildes lautet „Revolution in der Photographie bedeutet die Leitz-LEICA-KAMERA, Kleine Aufnahmen – Große Bilder“. Ein Inserat mit ähnlichem Text erschien am 13.8.1926 in *Der Photograph*. Rüttinger, *Leica in der Werbung*, bringt auf Seite 29 eine wieder andere Version dieser Anzeige (siehe auch Leica ADS by Paul Comon & Art Evans, Seite 3), datiert sie auf Sommer 1927. Leitz-Objektiv Nr. 64 (Dez. 1968) zeigt einen Abdruck der Originalversion dieser Anzeige. Gestaltung und Text sind anders als hier und bei Rüttinger.

Das Bild zeigt die erste Version der I A mit Anastigmat, das erste Klischee, im Text wird als Objektiv Leitz Anastigmat „Elmar“ genannt. Die Werbetafel muß also nach Oktober 1925 (Einführung des Elmar) entstanden sein. Extrem dekorativ und in hervorragendem Originalzustand. [UR]

Leica advertisement as reverse glass painting with original frame. The title of this – presumably unique – picture reads “Revolution in photography means Leitz-LEICA-CAMERA, Small Photographs – Great Pictures”. An advertisement with a similar text appeared in *Der Photograph* on August 13, 1926. In his book *Leica in der Werbung* Rüttinger reproduces yet another version of his advertisement (cf. also Leica ADS by Paul Comon & Art Evans, p. 3), dating it to the summer of 1927. Leitz’ Objektiv no. 64 (Dec. 1968) features a reprint of the original version of this advertisement. The design and text differ from the present object and from Rüttinger’s version.

The image shows the first version of the I A with Anastigmat, the first printing plate, the text names the lens Leitz Anastigmat “Elmar”. Thus, the advertising panel must have been produced after October 1925, when the Elmar was introduced. Extremely decorative and in excellent original condition. [UR]

**Lot 008**

**LEITZ - LEICA ADVERTISEMENT**

c. 1925/26

Condition: B

38 x 78 cm (15 x 31 inch)  
- without frame

**€ 5.000**

€ 10.000 – 12.000

*Revolution  
in der Photographie bedeutet  
die*



**Leitz-LEICA-KAMERA.**

### **Kleine Aufnahmen = Große Bilder**

Billige Negative durch Verwendung von Kinonormalfilm

Geringes Gewicht: Leica-Kamera geladen nur 475 g

Kassette geladen für 36 Aufnahmen nur 50 g

Wechselung bei Tageslicht

Deckverschluss für Zeit- und Momentaufnahmen bis 1/100 Sek.

Koppelung vom Schlitzverschluss-Aufzug mit Filmtransport, daher

Schnellste Aufnahmebereitschaft und

Unmöglichkeit von Doppelbelichtungen

Leitz-Anastigmat „Elmar“ f:3,5 50 mm Brennweite

Das bestkorrigierte Objektiv:

äußerste Randschärfe,

außerordentliche Tiefschärfe

hohe Vergrößerungsmöglichkeit

Vorsöglicher Nahdistanzmesser

Neuartiger Sucher zum Visieren in Augenhöhe, daher natürliche

Perspektive

Vorsatzlinsen für Reproduktionen

Spezial-Vergrößerungs-Apparate für alle Formate

Diapositiv-Kopier-Apparate für Filmstreifen

Klein-Projektions-Apparate für Leica-Projektionsbilder

Leica bedeutet:

Vollendung

Universalität

**Leica-ist die Kamera der Zukunft**

Kataloge gratis. Lieferung durch alle Photohandlungen



1920  
0038

Der Originaldruck des berühmten großformatigen LEICA Werbeposters (Format 101 cm x 127 cm, gerahmt) von Hubert Saget, signiert \*Saget\*, gedruckt von der Graph. Anstalt W. Wassermann, Basel. Das einzigartige Poster (in perfektem Zustand) wurde für „Optiker Koch Zürich“ gedruckt, eine zweite Version für „STRÜBIN DER OPTIKER“ befindet sich im Fotomuseum WestLicht. Genau dieses Poster ist auf dem Schutzumschlag von Jim Lager, Volume 1, Cameras, abgebildet. [PC]

The original Leica vintage advertising poster (size 40 x 50 inches or 101 x 127 cm, framed) by Hubert Saget, signed \*Saget\*, printed by Graph. Anstalt W. Wassermann, Basel. The possibly unique poster (in perfect condition) was printed for “Optiker Koch Zürich”, a second version for “STRÜBIN DER OPTIKER” also exists (WestLicht collection). Exactly this poster is printed on the back dust cover of Jim Lager, Volume 1, Cameras. [PC]

**Lot 009**

**POSTER**

**‘LEICA DAS KLEINE PHOTOWUNDER’**

c.1928

Condition: A/B

Provenance:  
Schorer Collection, USA.

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 14.000



Leica  
Das kleine  
Photo-Wunder

OPTIKER  
KOCH  
ZÜRICH

• Saget •

Die Compur Leica ist mit einem in das Objektiv eingebauten Zentralverschluss ausgestattet und stellt dadurch eine einmalige Besonderheit in der technischen Entwicklungsgeschichte der Leica dar. Nicht alle Kunden vertrauten dem zu dieser Zeit noch wenig verbreiteten Schlitzverschluss in der Leica. Um insbesondere auch dem Wunsch nach längeren Belichtungszeiten Rechnung zu tragen, entstanden die Leica Compur Modelle.

Hier die erste Version der Compur-Leica, ausgestattet mit dem sogenannten „Rädchen“ Compur Verschluss. Eines der letzten gefertigten Exemplare der raren ersten Version der Compur-Leica in sehr schönem Zustand, in gutem technischen und optischen Zustand und allen originalen Merkmalen, der Bodendeckel graviert „auf / open - zu / close“, Entfernungsskala in „Feet“, überprüft von Ottmar Michaely. [LN]

The Leica model B or Compur occupies a unique position in the history of technical development of the Leica, because it was the only model fitted with a between-the-lens shutter. The focal plane shutter was still not very common at that time, so it was also not accepted by every Leica customer. Also in order to fulfil the wish for longer exposure-speeds, the Leica Compur versions were introduced.

Here the first version of the Compur Leica, equipped with the so-called “dial-set” Compur shutter. One of the last examples produced of this rare first type Compur Leica in fine condition, in good and perfect working condition with all original features, base plate engraved “auf / open-zu / close”, focusing scale in “feet”, inspected by Ottmar Michaely. [LN]

**Lot 010**

**LEICA I MOD. B DIAL-COMPUR**

1928

**No. 13156**

Condition: B

**€ 4.000**

€ 8.000 – 10.000



1920  
0041



Für Demonstrationszwecke wurden im Werk von verschiedenen Leica Modellen immer wieder vereinzelt sogenannte „Schnittmodelle“ ausgeführt. Die Schnittmodelle der Leica I sind extrem selten - es sind weltweit etwa nur eine Handvoll originale Exemplare in Sammlungen bekannt.

Das hier angebotene Schnittmodell der Leica IA mit der Nummer 30663 ist in den Werksunterlagen als „Schnittmodell“ eingetragen. Diese Kamera ist außerdem publiziert in Lager Leica, *Illustrated History*, Bd. I auf Seite 25. [LN]

For demonstration purposes, official factory “cutaway” models were individually manufactured of various Leica models over the decades. The cutaway versions of the Leica I are extremely rare - there are only a handful of original specimens known to exist in collections worldwide.

The Leica model IA cutaway model with number 30663 offered here is listed as a “Schnittmodell” (cutaway model) in the factory records. Furthermore, the camera is also published in Lager Leica, *illustrated History*, Vol. I, on page 25. [LN]

**Lot 011**

**LEICA I MOD. A 'CUTAWAY'-MODEL**

1930

**No. 30663**

Condition: B

Extremely rare and decorative piece in very good original condition.

**€ 15.000 \***

€ 30.000 – 35.000

LITERATURE James L. Lager (ed.), *Leica, Illustrated History*, Vol. I, p. 25.





1930  
0043





Bei der Leica IC „non standard“ handelte es sich um das erste Leica Modell mit auswechselbaren Objektiven. Die Kameras hatten noch kein einheitliches Auflagemaß, so dass die Objektive individuell auf das Kameragehäuse abgestimmt waren. Zur Kenntlichmachung sind die Objektive mit einer dreistelligen Nummer, bestehend aus den letzten drei Ziffern der Kameraseriennummer, gekennzeichnet. Ein weiteres Merkmal dieser Ausführung ist die Schwenkmaske für den 135 mm Bildausschnitt vor der Sucherlinse. [LN]

The Leica model C “non standard” was the first Leica camera with interchangeable lens mount. The flange focal distance was not standardised at that time, so lenses needed to be individually configured for each camera body. The lenses were each marked with a three-digit number which repeated the last three digits of the camera serial number, for identification. A further detail to be found on this version is the “swing-in” viewfinder mask for the 135 mm field. [LN]

**Lot 012**

**LEICA I MOD. C NON STANDARD OUTFIT**

1930

**No. 53883**

Condition: B/A

Very rare and complete Leica model C non standard set in very good original condition, containing body with 13.5 cm swing-in mask and three matching lenses Elmar 3.5 cm f/3.5, 5 cm f/3.5 and 13.5 cm f/4.5 – each engraved “883”. Complete with matching first version VISOR “torpedo” finder, filters and close-up lenses in original fitted case. The outfit was delivered on 1. January 1931 to Ernst Leitz, New York with the code “LESAM” (means: camera with three Elmar lenses in feet with leather case).

**€ 15.000**

€ 30.000 – 35.000



1930  
0045



Die Entdeckung der bis dato unbekannten Kamera ist eine Sensation. Sie wurde vor vielen vielen Jahren auf einem Flohmarkt in Frankreich gefunden und befand sich seitdem in einer privaten Sammlung. Erst kürzlich fand der Eigentümer heraus, dass er im Besitz einer Original „Luxus“-Leica im ursprünglichen Zustand ist. Es handelt sich dabei nicht nur um die allerletzte produzierte „Luxus“-Leica, sondern auch um eines von nur vier Leica II (D) Modellen mit eingebautem Entfernungsmesser und Wechselobjektiv.

Die original vergoldete und mit Echsenleder bezogene „Luxus“-Leica kostete 1929 das Doppelte einer Normalausführung. Bis zum Jahr 1933 hatte die Leica-Produktion insgesamt schon eine Stückzahl von mehr als 100.000 Kameras erreicht. Im Gegensatz dazu wurden weniger als 100 Exemplare vergoldeter Leica Kameras zwischen 1929 und 1933 hergestellt. Die originale „Luxus“-Leica ist heute eine der gesuchtesten und seltensten Leica Kameras überhaupt. [LN]

The discovery of this, up to date, unknown camera is a sensation. It was found many many years ago at the flea market in France and since then it was in a private collection. The owner just recently discovered to have a genuine “Luxus” in untouched original condition. It is not only the very last “Luxus” camera produced, it is also one of only four of which as Leica model D with built-in rangefinder and interchangeable lenses.

In 1929, the price of the original gold-plated Leica “Luxus” with lizard-skin body-cover was twice the price of a regular version. By 1933, Leica production - in total - had already reached more than 100,000 cameras. On the other hand, less than 100 gold-plated Leica cameras were completed between 1929 and 1933. Today the original “Luxus” Leica is one of the most desirable and rare Leica cameras ever. [LN]

**Lot 013**

**LEICA II MOD. D LUXUS**

1932

**No. 98248**

Condition: B-

This gold-plated Leica model D with brown waran reptile body-cover is the last Leica 'Luxus' ever produced, in absolutely original condition. With matching gold-plated 5cm Elmar f/3.5 lens no. 144963 and gold-plated cap.

The camera was delivered as “Lykup Luxus” in 1932, October 27 to BAKI & FILS in Tirana, Albania.

**€ 120.000**

€ 250.000 – 300.000

*LITERATURE* van Hasbroeck, “Leica, a history illustrating every model and accessory”, p. 66.



Das „Schnappschuß“-Elmar wurde unter dem Bestellwort ELROO in der Leitz Drucksache *Die auswechselbaren Leica-Objektive* vom Juni 1935 (Liste Photo 7333b) angekündigt und wie folgt beschrieben: „Das Schnappschuß-Objektiv Leitz Elmar f=3,5 cm 1:4,5 ist speziell für die Standard Leica gedacht und nicht gekuppelt [...] Das Objektiv hat vier feste Einstellungen auf 1,75 m, 3 m, 10 m und unendlich.“ Mit einem roten Einlegeblatt wird darauf verwiesen, dass das Objektiv „vorläufig“ noch nicht geliefert werden kann. Tatsächlich wurde das Schnappschuß-Elmar später nie in Serie gefertigt. Ein komplett erhaltenes Exemplar befindet sich heute noch im Museum der Leica Camera AG. Eine Handvoll weiterer solcher Objektive ist weltweit bekannt.

Das hier angebotene Objektiv ist sicher später einmal neu vernickelt worden und zeigt heute keine Gebrauchsspuren. Mit sauberen Gläsern, an passender Leica Standard mit eingebautem Weitwinkelsucher, in schwarz lackierter Ausführung mit vernickelten Bedienelementen. [LN]

The “snapshot” Elmar was announced under catalogue code ELROO in the June 1935 Leitz leaflet *The Interchangeable Leica Lenses* (List Photo 7333b) and described as follows: “The snapshot lens Leitz Elmar 3.5 cm f/4.5 was especially designed for the Standard Leica (model E) and is not RF-coupled [...] The lens has click-stopped focus points of 1.75, 3 and 10 meters and infinity.” A red insert sheet points out that the lens cannot be delivered “at this time”. In fact, the snapshot Elmar never went into commercial production. A complete specimen is preserved at the Leica Camera AG Factory Museum. A handful of other examples are known to exist worldwide.

The lens offered here was surely re-plated in nickel finish at a later date and shows practically no signs of use today. With clean optics, on matching Leica model E with built-in wide angle finder in black-paint finish with nickel fittings. [LN]

**Lot 014**

**LEICA STANDARD w. SNAPSHOT ELMAR**

1937

**No. 253771**

Condition: B/A

**€ 14.000**

€ 25.000 – 30.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. I, 1993, p. p. 45, 46 and Vol. II, 1994, p. 123/124.





1930  
0049





Dekorationsmaterial für Schaufenster von Fotogeschäften wurde für Leica Kameras, Objektive und Zubehör in einer großen Bandbreite über die Jahrzehnte produziert. Von den Aufstellern aus der frühen Zeit sind leider nicht viele erhalten geblieben, da empfindliche Materialien wie Pappmachée, Folie, Stoffe und auch Holz verwendet wurden, und zudem Händler zu einer Zeit, als noch überhaupt kein Sammlermarkt bestand, ausrangiertes Material häufig wegwarfen. Heute sind diese Aufsteller besonders gesucht, da sie die Attraktivität jeder Ausstellung in Vitrinen privater Sammlungen besonders steigern, wenn sie zu den jeweils aus der Zeit stammenden Kameramodellen dekoriert werden. [LN]

Decoration material for Leica cameras, lenses and accessories in camera store windows has been produced in quite a variety over the decades. Unfortunately, not very many of those display stands have survived from the early years, as brittle materials such as papier mâché, foil, cloth and also wood were used for them, and obviously dealers replaced them after new models arrived, at a time when there was no collectors' market at all. In today's market, such stands are particularly sought-after, because every private collection display case is beautifully enhanced if original vintage display material is displayed with the individual camera models of the time. [LN]

**Lot 015**

**ERNST LEITZ NEW YORK DISPLAY STAND**  
c.1935

Condition: B+

Very rare 1930s wooden Leica display stand from E. Leitz New York (mounting screw 1/4") in fine condition, reproduced on the dust cover of Lager, *Leica Illustrated History*, Vol. III

**€ 2.000 \***

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. III, 1998, cover and p. 330.



Die Firma E. Leitz, Inc. New York brachte 1938 das Leicagewehr unter dem Codewort „Rifle“ auf den Markt, welches jedoch nur noch ein Jahr lang (1938 bis 1939) hergestellt wurde. Das „Rifle“ entstand eigentlich auf Anregung des Commanders Attilio Gatti, dem bekannten Afrika-Tierfotografen, welches dann zwischen 1935 und 1937 bei E. Leitz, Inc. New York entwickelt und anschließend im Juli 1938 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Über dieses für Gatti hergestellte Leicagewehr erschien jedoch einige Monate zuvor – im Januar 1938 in der Zeitschrift *Leica-Photographie* – ein exklusiver Bildbericht. Bei diesem dort abgebildeten Gewehr muss es sich aber wohl um einen Prototypen des eigentlichen Leicagewehrs „Rifle“ gehandelt haben.

Mit Hilfe des „Rifle“ wurde 1938 zum ersten Mal der Versuch unternommen, mit langen Brennweiten ebenso uneingeschränkt und freihändig zu fotografieren, wie man es auch von der Leica-Kamera gewohnt war. Die tatsächliche Anzahl der gefertigten „Rifle“-Gewehre wird von einigen Autoren unterschiedlich bewertet: Während P. H. Hasbroeck von lediglich sechs Exemplaren ausgeht, gibt J. L. Lager ihre Gesamtzahl mit einem Dutzend an. Wir halten die Gesamtzahl von 10-12 Exemplaren, die heute weltweit in Sammlungen existieren, ebenfalls für angemessen und realistisch. [BAW]

The company E. Leitz, Inc. New York launched the Leica Gun Rifle in 1938 using the codeword “Rifle”; however, this was only produced for one year (1938 to 1939). The “Rifle” was inspired by Commander Attilio Gatti, the well-known photographer of animals in Africa, and was developed between 1935 and 1937 by E. Leitz, Inc. New York, before being introduced to the public in July 1938. This Leica Gun Rifle produced for Gatti had been the subject of an exclusive photo feature in the magazine *Leica-Photographie* a few months earlier, in January 1938. The rifle shown there, however, must have been a prototype of the actual Leica Gun Rifle.

Using the “Rifle”, 1938 saw the first attempts to take photographs with long focal distance just as easily and free-handedly as photographers were accustomed to expect from their Leica cameras. Various authors differ in their estimates about the actual numbers of “Rifles” produced: while P. H. Hasbroeck assumes that only six units were produced, J. L. Lager concludes that a dozen were made overall. We consider a number of 10-12 “Rifles”, spread out today over collections worldwide, to be appropriate and realistic. [BAW]

## Lot 016

### E. LEITZ NEW YORK LEICA GUN RIFLE

1937

No. 123

Condition: B/A

One of the most rare and unusual accessories in beautiful and 100% original condition. Special viewfinder engraved with serial number 123, E. LEITZ INC. NEW-YORK, modified PLOOT mirror housing no. 2437, Leica IIIa no. 254379 (1937), Telyt 4.5/20 cm no. 272806 (hood), complete with extremely rare carrying case RIFUN.

The lens was delivered to New York on November, 20th 1937.

€ 120.000 \*

€ 220.000 – 260.000



Eine vollständige Neukonstruktion war die Leica IIIc mit Verschlussrahmen aus Spritzguss – ein Detail das auch die aktuellen analogen Modelle des Leica M-Systems noch aufweisen. Erste Versuche zu einer solchen Kamera gehen zurück auf das Jahr 1933. Die frühest bisher bekannte fertig gefinishte Leica IIIc Prototypenkamera trägt die Nummer 335006.

Das hier vorliegende Exemplar mit der Nummer 290000 ist kürzlich aufgetaucht und kann als Sensation bezeichnet werden. Die Kamera ist mit Nr. 335006 in ihrem technischen Aufbau – was den Verschlussrahmen und die Mechanik angeht – weitgehend identisch. Ebenso die Gestaltung der Deckkappe, mit der typischen Rundung unter der Rückwicklung – dieses Detail ist ab der ersten IIIc Serienkamera geändert. Die Kamera weist zudem einige Abweichungen auf: Der Einstellknopf für das Langzeitenwerk aus Aluminium und ohne Gravur, die Deckkappe ohne Gravuren für „R/A“ und Dioptrienausgleich. Als vermutlich früheste komplette IIIc Prototypenkamera ein historisch bedeutendes Stück. [LN]

A completely new design was the Leica IIIc with die-cast shutter crate – a technical detail which is still to be found in the present analog models of the Leica M-system. First trials for such a camera date back to 1933. The earliest known completely finished Leica IIIc prototype camera carries the serial number 335006.

The camera here with number 290000 was discovered only recently, which can be considered a sensational find. Technically, it is identical with no. 335006 to a great extent – concerning the shutter-crate and -mechanism. Also in design of the topplate with the typical round-shaped step under the rewind – a detail which was changed with the first serial camera of a IIIc. Moreover, the camera shows a number of other differences, such as slow-speed aluminum dial without engravings, as well as topplate without engravings for “R/A” and diopter control. A historically important piece and most probably the earliest complete Leica IIIc prototype camera. [LN]

**Lot 017**

**IIIc PROTOTYPE**

c.1934

**No. 290000**

Condition: A/B

**€ 20.000**

€ 40.000 – 50.000

*LITERATURE* Wilhelm Albert (ed.), Die Geburtstage der Leitz Fotokonstruktionen seit 1927, (Leica Historica e.V., 1995), p. 41, 47; James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. I, Oregon 1993, p. 114/115; Lars Netopil, Prototyp Leica, Germany 2010, p. 225–239.







Objektivschneckengänge der Fa. Leitz und Leica sind in aller Regel in einer Kombination aus Messing auf Aluminium ausgeführt, welche die besten Laufeigenschaften haben. Ungeachtet dessen wurden immer wieder Versuche ausgeführt mit Schneckengängen oder sogar ganzen Objektivfassungen aus reinem Aluminium. Diese reichen bis weit in die 1950er Jahre hinein. Als Beispiele seien Summicron 1:2/35mm (8-Linser) und Summarit 1:1,4/50mm (Summilux Prototyp) genannt. Welchen Zwecken diese Versuche dienten, ist bis heute größtenteils unbekannt. Jedenfalls stellen diese Objektive eine große Seltenheit dar.

Das hier vorliegende Summitar mit der Nummer 553384 stammt ebenso wie die Kamera Nr. 290000 aus der Leitz Versuchsabteilung. Es wurde intern im Haus Leitz am 09. Januar 1941 an Chefkonstrukteur Wilhelm Albert - Oskar Barnacks direkten Nachfolger - geliefert. [LN]

Focusing mounts for Leitz and Leica lenses are mostly carried out in a combination of aluminum on brass, which gives the smoothest operation. Besides, there were always experimental designs of helicoils or even complete lens mounts only made of aluminum. Those continue into the late 1950s, with Summicron 35 mm f/2 (8-element) and Summarit 5 cm f/1.4 (Summilux prototype) for example. The purpose of these experiments is largely unknown today. In any case the aluminum lens prototypes are truly rare.

Like camera no. 290000, the present Summitar with number 553384 is an item from the Leitz design and development department. It was internally at Leitz Wetzlar delivered to chief designer Wilhelm Albert, Oskar Barnack's direct successor and head of the Leica design department, on January 9, 1941. [LN]

**Lot 018**

**SUMMITAR 2/5 cm  
'ALUMINIUM RIM'**

1941

**No. 553384**

Condition: B/A

The focusing mount is made of aluminum and unfinished. Clean optics and perfect working order (cap).  
Included: a copy of the Leitz delivery book. Ex Theodor Kisselbach collection.

**€ 8.000**

€ 15.000 – 18.000



1940  
0057



Viel seltener als die original Leica Attrappen - die in aller Regel mit der Attrappe eines 5 cm Objektivs auftauchen - sind die Attrappen von Leitz Objektiven anderer Brennweiten. Mit Sicherheit wurden von Objektiven, die ohnehin schon selten verkauft worden sind, Attrappen nicht in größeren Stückzahlen produziert. Wenn wir in die Vorkriegszeit zurückblicken (siehe auch das folgende Los), sind Attrappen besonders rar - auch weil sie während und direkt nach dem Zweiten Weltkrieg als Quelle für gesuchte Ersatzteile dienten. Heute ein komplettes Set an Vorkriegsattrappen - bestehend aus Kamera mit den dazugehörigen Objektiven - zu finden, ist fast unmöglich. [LN]

Much more rare than the original Leica dummy cameras - which mostly appear with a dummy 5 cm lens - are Leitz dummy lenses of different focal lengths. Certainly, for lenses which were already rare as such, dummy versions were not produced in larger quantities. If we look back to the pre-war years (see the following lot), dummy versions are especially rare - one of the reasons being that they were a source of scarce spare parts during and directly after World War II. To find a complete set of a pre-war Leica dummy model with matching lenses today is almost impossible. [LN]

**Lot 019**

**LEICA II (MOD. D) DUMMY SET**

c.1932

Condition: B

Early black/nickel Leica II dummy with 4 early dummy lenses:

- (1) nickel 50mm Elmar f/3.5,
- (2) black/nickel 7.3 cm Hektor f/1.9,
- (3) black/nickel 9 cm Elmar f/4,
- (4) black/nickel 10.5 cm Elmar f/6.3 with hood.

All items without serial numbers.

**€ 3.000 \***

€ 6.000 – 7.000



1930  
0059



Als Vorsichtsmaßnahme gegen mögliche Einbruchdiebstähle in Fotogeschäfte wurden von der Fa. Leitz vereinzelt immer wieder kleine Serien von Attrappen der verschiedenen Leica Modelle aufgelegt. Diese Kameras bestehen äußerlich aus originalen Teilen, besitzen aber insoweit kein „Innenleben“, sind also überhaupt nicht funktionsfähig. Wertvolle Komponenten wie der originale Entfernungsmesser oder Verschluss wurden weggelassen, so dass der wertmäßige Verlust einer solchen - eventuell gestohlenen - Attrappe wesentlich geringer war als bei einer kompletten Kamera. Die Attrappen aus der Vorkriegszeit sind heute besonders rar. Die Existenz einer originalen Werksattrappe der Leica 250 Reporter war bis zum heutigen Zeitpunkt nicht bekannt - es handelt sich möglicherweise um ein Unikat. [LN]

As a precaution against possible burglary in camera stores, the Leitz Company - sporadically over the decades of Leica production - produced small series of dummy Leica cameras. Those cameras were made from original outer camera parts, but there is no mechanism at all inside and they are completely inoperable. Valuable components such as the original rangefinder system and shutter mechanism were omitted, so in case of theft, the loss in value of such a dummy was much less than that of a complete camera. The pre-war Leica dummy models are particularly rare, but the existence of a Leica 250 Reporter dummy version was unknown until now - the unit may well be unique. [LN]

**Lot 020**

**250 GG DUMMY \***

c.1938

Condition: A-

Original Leica 250 (Model GG) Reporter Dummy in almost mint condition, "Germany" engraved on top plate. With chrome 5 cm Elmar f/3.5 lens no. 499606 and original Leica 250 maker's box.

**€ 20.000 \***

€ 40.000 – 50.000







Die Leica 250 oder Reporter wurde 1934 auf den Markt gebracht mit Seriennummern von 130.001 (1934) bis 359.916 (1953), die Gesamtproduktion betrug weniger als 1.000 Kameras. Die ungewöhnlich geformte Leica ermöglicht 250 Aufnahmen auf 10m Film in Spezialkassetten. Charakteristisch für die 250 sind die vergrößerten Filmkammern auf beiden Seiten der Kamera.

Es wurden zwei Modelle gebaut: Die erste Version FF (basierend auf der Leica III) mit Verschlusszeiten bis 1/500 Sekunde, die zweite Version GG (Leica IIIa) mit Verschlusszeiten bis 1/1000 Sekunde. Die Leica Reporter ist eine sehr gesuchte Kamera unter Sammlern, besonders in diesem hervorragenden Zustand. [PC]

The Leica 250 or Reporter was introduced in 1934, bearing serial numbers from 130001 (1934) to 359916 (1953); total production is less than one thousand cameras. The unusually shaped Leica produced 250 photographs on 33 feet of film in special cassettes. The characteristic of the 250 are the enlarged film chambers at each end of the camera.

Two variations were available: the first version (FF model) had a top speed of 1/500 second, the second version (GG model) a top speed of 1/1000 second. The Leica Reporter is highly valued by collectors, especially in this very fine condition. [PC]

**Lot 021**

**LEICA 250 GG REPORTER**

1941

**No. 352331**

Condition: A/B

Wartime camera in beautiful original condition, with Xenon 1.5/5 cm no.426788, ESF00 everready case.

**€ 8.000 \***

€ 15.000 – 18.000



1940  
0063



Die Leica 250 wurde auch „Reporter“-Leica genannt. Mit ihren großen Kassetten fasste sie 10 Meter Film und so konnte man mit ihr bis zu 250 Aufnahmen ohne Filmwechsel machen. Bereits im Jahr 1936 wurde die Neuheit der 1/1000 Sekunde als kürzeste Belichtungszeit aus der Leica IIIa auch in die Leica 250 übernommen. Ein großer Anteil der Kameras des dann so genannten Modells „GG“ wurde während des 2. Weltkriegs geliefert. Sehr wenige Exemplare wurden mit einem elektrischen Motorantrieb MOOEV ausgestattet und dienten der Luftaufklärung in deutschen Kampfflugzeugen, in denen sie fest eingebaut waren. Maximal 92 Motoren wurden geliefert, die meisten gingen im Luftkampf verloren. [LN]

The Leica 250 was also known as Leica “Reporter”. With its large cassettes it accommodated 33 feet of film, so it could be used for up to 250 exposures without re-loading. The feature of 1/1000 sec. as fastest exposure speed, a novelty which was introduced with the Leica Model G, was adopted for the Leica 250 as early as 1936. A large portion of the resulting so-called “GG” model cameras was delivered during World War II. Only very few cameras were equipped with an electric motor drive MOOEV and used for aerial reconnaissance by German warplanes, where they were permanently installed. A maximum of 92 motor drives were built, most of which were lost in the air battles. [LN]

**Lot 022**

**LEICA 250GG w. LEICA-MOTOR MOOEV**

1941

**No. 352404**

Condition: A/B

The offered motor no. 10006 is the earliest example known to exist and, like the camera, is in near mint and perfect working condition. It was delivered on October, 27th 1941 to Bln. Berlin. The motor drive inside is engraved with camera no. '352379', complete with chrome Elmar 5 cm f/3.5 lens no. 498098.

**€ 120.000**

€ 250.000 – 300.000

*LITERATURE:* Bahman Bawendi, Die Leica 250 mit Elektromotor, VIDOM no. 84, Leica Historica e.V., November 2003, p. 3ff.



1940  
0065



Die Filmanschneideschablonen zählten seit früher Zeit zu den festen Bestandteilen des Leica-Systems. 35 mm Kinofilm war konfektioniert wie in heutigen Einwegpatronen nicht erhältlich, sondern musste aus Meterware in die Leica Kassette geladen werden. Um das Filmeinlegen in der Kamera zu erleichtern, wurde von Leitz ein spezieller Anschnitt empfohlen und die Anschneideschablone ABLON ab 1930 als Zubehör angeboten, die bis 1965 im Programm blieb. Das Filmeinlegen in der Leica 250 „Reporter“ erforderte besonderes Geschick, da der Film nicht von der Kassette in eine Spule, sondern von Kassette zu Kassette transportiert wurde. Für das Filmeinlegen musste der Film daher zu beiden Seiten zwischen den Kassetten angeschnitten werden. Die spezielle Anschneideschablone ANZOO für die Leica 250 ist heute eine absolute Rarität. Sehr wenige Exemplare wurden sogar bei E. Leitz New York davon hergestellt. Neben der originalen Bereitschaftstasche zur Leica 250 ist die spezielle Anschneideschablone heute besonders gesucht. [LN]

From the beginning, film trimming templates have been a constant part of the Leica System. 35 mm film was not available in prefabricated, single-use rolls as today, but needed to be loaded from film sold by meter. To facilitate the process of loading the camera with film, a particular cut of the film was recommended, and the special auxiliary trimming templates ABLON were available from 1930 onwards. Special skill was required for loading film into a Leica 250 “Reporter”, in which the film was not transported from the cassette onto a spool, but from cassette to cassette. For loading, the film needed to be cut on both sides between the cassettes. Today, the special ANZOO film trimming template for the Leica 250 is an absolute rarity. Very few examples were even made by E. Leitz New York. Besides the original Leica 250 carrying case, this special trimming template is highly sought-after today. [LN]

**Lot 023**

**ANZOO F. LEICA 250**

c.1936

Condition: B-

Offered here is a rare set of two variations of the nickel-plated film trimming for Leica 250:

(1) engraved with „E. LEITZ WETZLAR“ condenser logo outside and „Schichtseite – Coated side – Cote emulsionne“ inside,  
(2) engraved with „E. LEITZ NEW YORK“ condenser logo outside and „Coated Side – Leader V End“ inside (extremely rare).

**€ 2.600 \***

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. III, 1998, p. 214.





Während des zweiten Weltkriegs lieferte man auch Leica Kameras für den militärischen Einsatz. Zwei Besonderheiten der Leica Kameras aus dem zweiten Weltkrieg sind der kugellagerte Verschluss und die teilweise graue Lackierung. Durch Kugellager sollte der Einsatz bei tiefen Temperaturen ermöglicht werden. Zur Kenntlichmachung wurde ein „K“ für „kältefest“ teilweise aufgraviert. Die Leica IIIcK „W.H.“ (Wehrmacht Heer) stellt dabei eine Seltenheit dar.

Technisch ist diese Ausführung zudem besonders interessant: Das Bildfenster war mit zwei Markierungsdornen zur Kennzeichnung der Bildmitte ausgestattet, die bei den Kameras nach dem Krieg in aller Regel entfernt wurden. Als so genannte Rundbildkamera „E2“ diente sie zu Panoramaaufnahmen bei der Artillerie. [LN]

Leica cameras were also delivered for military applications during World War II. Two of the features to be found on wartime Leica cameras are ball-bearings shutters and also a gray paint finish. The ballbearings were to enable the cameras to be operated even at very low temperatures. To indicate this, some of the cameras were engraved with the letter “K” for “kaeltefest” (winterized). Among those, the Leica IIIcK “W.H.” (Wehrmacht Heer) represents a rarity.

Technically, these camera were also particularly interesting: Two fiducial points in the frame bisect the long dimension of the negative format. Those points were usually removed in cameras used after the war. As a so-called “roundshot-camera E2” it was used for panoramic photography by the Artillery. [LN]

## Lot 024

### IIIc W.H. RUNDBILDKAMERA E2

c.1944

No. 391432

Condition: B/C

Unique German military panoramic outfit, containing grey Leica IIIcK W.H. no. 481491 (points present, white “K” on curtain) with Elmar 5cm f/3.5 lens W.H. no.583862, both delivered to Berlin on 03.02.44 as LOOPN/Elmar “W.H.” with shipment no. 9773. With grey Hektor 13,5 cm lens f/4.5 no. 576078, delivered to Berlin on 04.09.44 with shipment number 9778 and special gray reversed VIOOH finder W.H. with reticle for 13,5 cm, mounted on matching woodenLeitz tripod with aiming circle “beh”. Including a Leitz scissor-telescope S.F. 14 Z. Gi. with special ocular adaptor for photography with the 5cm Elmar through the telescope. As a complete outfit with case only one other example is known to exist. Ex Luigi Cane collection.

€ 50.000

€ 80.000 – 120.000

*LITERATURE* Wilhelm Albert, Die Geburtstage der Leitz Fotokonstruktionen seit 1927, (Leica Historica e.V. 1995), p. 67, 69; James L. Lager, Leica Illustrated History, Vol. III, p. 182.



1940  
0070

IIIId heißt das erste Leica Modell mit eingebautem Selbstauslöser. Nur 427 Exemplare entstanden in den hektischen Kriegsjahren. Später wurde dieses Detail für lange Jahre zur Serienausstattung der Leica. Die angebotene Kamera stammt aus der ersten Serie und ist die 124. produzierte Leica mit Verschlussrahmen aus Spritzguss. Ausgeliefert am 9. 09. 1944 in die Schweiz.

Abgebildet in James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. I, 1993, Seite 62. [LN]

During the hectic war years, a mere 427 units of the Leica IIIId were produced. It is the first Leica model with built-in self-timer, a technical feature which would later become a standard for many Leica models to follow. The offered camera is from the first series, the 124th Leica produced with a die-cast shutter crate. It was delivered to Switzerland on September 9, 1944.

This camera is illustrated in James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. I, 1993, p. 62. [LN]

**Lot 025**

**LEICA IIIId**

1944

**No. 360124**

Condition: B-

In 100% original and perfect working condition, with matching 5 cm Summitar f/2 lens no. 527746 (bakelite cap).

**€ 4.000 \***

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. I, 1993, p. 62.



1940  
0071





Hanna, Oskar Barnacks Tochter, bekam diese Kamera von Ernst Leitz überreicht. Laut Auslieferungsbuch von Leitz wurde sie mit vergütetem Objektiv LOOPN an Ulzenheimer in Köln am 1. Dezember 1947 übergeben, dabei 4 Bücher: (1) Festgabe für Ernst Leitz zu seinem 70. Geburtstag, 1. März 1941, (2) Ansprachen und Glückwünsche anlässlich des 70. Geburtstages von Dr. h. c. Ernst Leitz, 1. März 1941, (3) Erich Stenger, Die Geschichte der Kleinbildkamera bis zur Leica, 1949, (4) Ernst Leitz Optische Werke Wetzlar 1849 - 1949, 1949 - alle Ex Libris Ulzenheimer, mit einem persönlichen Brief von Ernst Leitz sen. an Johanna Ulzenheimer vom 13. März 1941. Hanna (Johanna) Ulzenheimer war eine begeisterte Amateurfotografin, ihre privaten Fotoalben wurden kürzlich entdeckt. [PC]

Hanna, Oskar Barnack's daughter, received this camera from Ernst Leitz. According to the Leitz delivery book, the camera with coated lens LOOPN was given to Ulzenheimer in Cologne on December 1, 1947, along with four books: (1) Festgabe für Ernst Leitz zu seinem 70. Geburtstag, 1. März 1941, (2) Ansprachen und Glückwünsche anlässlich des 70. Geburtstages von Dr. h. c. Ernst Leitz, 1. März 1941, (3) Erich Stenger, Die Geschichte der Kleinbildkamera bis zur Leica, 1949, (4) Ernst Leitz Optische Werke Wetzlar 1849 - 1949, 1949 - all ex libris Ulzenheimer, including a personal letter from Ernst Leitz sen. to Johanna Ulzenheimer dated March 13, 1941. Hanna (Johanna) Ulzenheimer was an enthusiastic amateur photographer; her private photo albums were recently discovered. [PC]

**Lot 026**

**LEICA IIIc HANNA ULZENHEIMER**

1946

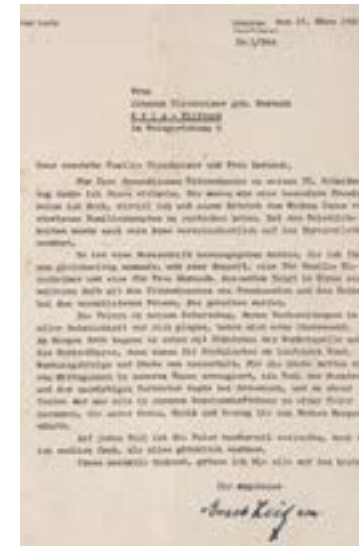
**No. 419851**

Condition: B

Postwar IIIc (upgraded into IIIf) with Elmar 3.5 cm no. 170943, inside the base plate inscribed 'Ulzenheimer Köln' in pencil, case.

**€ 2.000**

€ 4.000 – 5.000



Parallel zu der gerade wieder angelaufenen Produktion der neuen Leica IIIc mit Verschlussrahmen aus Spritzguss wurden bei Leitz in Wetzlar in der unmittelbaren Nachkriegszeit auch kleine Serien der Leica Vorkriegsmodelle aus noch vorhandenen Teilen montiert. Die Leica Standard aus der Nachkriegsproduktion ist mit nur etwa 600 gefertigten Exemplaren eine Rarität. Dieses Modell wird allgemein auch als Leica „New York Standard“ bezeichnet. Eine größere Serie dieser wenigen Kameras wurde an die Leitz Vertretung in New York geliefert und von dort aus mit den seltenen Wollensak „Velostigmat“ Objektiven mit 50, 90 und 127mm Brennweite beworben und vertrieben, die mit „E. Leitz New York“ graviert waren. Passend dazu gab es aus New Yorker Fertigung etliches Zubehör wie Filter und Sonnenblenden, sowie einen Universalsucher, der dem Wetzlarer VIOOH sehr ähnelt. [NP]

After production of the then-new Leica IIIc with die-cast shutter crate had just re-started in the early post-war years, Leitz Wetzlar parallel assembled small series of pre-war Leica models from remaining parts. The post-war Leica Standard (model E) with only about 600 units produced is a rarity. This model is also often called “Standard New York“. A larger series from its small production was shipped to the Leitz Agency in New York, from where it was offered and distributed with the rare Wollensak “Velostigmat“ lenses of 50, 90 and 127 mm focal length, which do carry the “E. Leitz New York“ engrvavings. A number of matching accessories were made in New York, such as various filters and sunshades, as well as a Universal Finder which does look very similar to the Wetzlar “VIOOH“. [NP]

## Lot 027

### LEICA STANDARD NEW YORK OUTFIT

1947

No. 355222

Condition: B+

Here a very complete Leica post-war Standard New York outfit, containing a body with Velostigmat 3.5/50 mm no. 510097 in red E. Leitz New York display box, Velostigmat Ser. II 4.5/90mm no. 495860 (cap, keeper), Velostigmat Ser. II 4.5/127 mm no. 452310 (cap, keeper), IMARECT (IMFIN) N.Y. finder no.1244 in maker's box, black FISON hood, chrome FIKUS hood, four black A36 color filters and a chrome A36 polarising filter in fitting brown E. Leitz New York outfit case. All in fine condition.

€ 2.600

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), *Leica in Colour*, London 1998, p. 36, 50-51.



1940  
0075



Erfunden in den 1940er Jahren von W. Berssenbrugge, einem Experten für Farb- und Stereofotografie, wurde das Leica Tandem TOWIN ursprünglich für Stereo Aufnahmen hergestellt. E. Leitz Inc. New York bewarb dieses jedoch 1949 für gleichzeitige Aufnahmen mit zwei Kameras in SW und Farbe.

Oben eine Leica IIIc Nr. 516305 mit Elmar 3,5/5 cm Nr. 1090488, unten eine Leica IIIc Nr. 516579 mit Elmar 3,5/5 cm Nr. 1198739 mit speziellem Auslöse- und Aufzugsmechanismus, mit der passenden Tasche für die komplette Ausrüstung, siehe auch Lager III, *Accessories*, Seiten 347 und 348 - Extrem seltene Ausrüstung mit der Originalbestückung, von der Tasche ist kein weiteres Exemplar bekannt. [PC]

Invented in the 1940s by W. Berssenbrugge, an expert in colour and stereo photography, the Leica Tandem TOWIN was originally made for stereo exposures. However, E. Leitz Inc. advertised it in 1949 for simultaneous exposures in black and white and colour photography.

Mounted on top, a Leica IIIc no. 516305 with red scale Elmar 3.5/5 cm no. 1090488, on the bottom a Leica IIIc no. 516579 with red scale Elmar 3.5/5 cm no. 1198739 with special winding knob, including a very rare matching case for use with the complete unit, see Lager III, *Accessories*, page 347 and 348. Extremely rare outfit with the original components, the case is probably unique.[PC]

**Lot 028**

**LEITZ STEREO TANDEM TOWIN**

ca. 1950

Condition: B/A

Mounted on top, a Leica IIIc no. 516305 with red scale Elmar 3.5/5 cm no. 1090488, on the bottom a Leica IIIc no. 516579 with red scale Elmar 3.5/5 cm no. 1198739 with special winding knob, including a very rare matching case for use with the complete unit

**€ 12.000 \***

€ 20.000 – 25.000

*LITERATURE:* James L. Lager (ed.),  
Leica Illustrated History, Vol. III, 1998, p. 347, 348.





1950  
0077



Das Leitz Werk in Midland, Ontario (Kanada) wurde im Jahr 1952 von Günther Leitz gegründet. Es sollten zunächst Kameras und Objektive für den U.S.-amerikanischen Markt in Midland montiert werden, überwiegend aus Einzelteilen Wetzlarer Fertigung.

Bald entwickelte sich das kanadische Werk jedoch zu einem High-Tech Zentrum mit eigener Entwicklungsabteilung, was vor allem den Objektivbau unter der Leitung von Dr. Walter Mandler betraf. Von der Leica IIIf wurden insgesamt über 5.000 Einheiten in Kanada montiert, von denen allerdings lediglich etwa 200 Exemplare mit der Gravur „Canada“ versehen wurden. [LN]

In 1952 Guenther Leitz founded the Leitz works in Midland, Ontario (Canada). What was first planned as a plant for the assembly of cameras and lenses from Wetzlar production parts for the U.S. american market, soon turned into a high-tech centre with its own research and development department.

Particularly worth mentioning is the Canadian Leitz lens design department under Dr. Walter Mandler. In total, at the Canadian plant more than 5.000 units of the Leica IIIf were produced, but only about 200 specimens carry the “Canada” engraving. [LN]

**Lot 029**

**LEICA IIIf MIDLAND OUTFIT**

1953

**No. 684738**

Condition: B/A

Very rare Leica IIIf body with self timer in perfect, original condition, top plate engraved “Ernst Leitz Canada Limited Midland Ontario”, with Midland Summarit 1.5/5 cm no. 1246561 (N.Y. orange filter, cap). Including matching Midland 500Zl Summicron 2/9 cm no. 1580092 in near mint condition with clean optics (caps, hood, maker's box).

**€ 6.000**

€ 12.000 – 15.000

*LITERATURE* Compare Lager Vol. I p. 69 for camera Nr. 684768.



1950  
0079



Als einer der wesentlichen Entwicklungsschritte in der Geschichte der Leica-Objektive kann die Einführung des Summicron Objektivs im Jahr 1953 gelten. Durch Verwendung des neuartigen, im Leitz Glasforschungslabor entwickelten, hochbrechenden Glases "LaK9" konnte höchste Abbildungsleistung in Verbindung mit hoher Lichtstärke ohne die Verwendung eines radioaktiven Elements erreicht werden. Im Versuchsstadium zum Summicron wurde bereits ab 1950 mit einer neuen optischen Rechnung experimentiert, als ein Thoriumoxyd-freies Lanthan-Kronglas allerdings noch nicht zur Verfügung stand.

Es entstanden insgesamt 88 Exemplare des so genannten „Summitar \*“ mit den Seriennummern 812242-812329, die als direkte Vorläufer des Summicron gelten. Die Verwendung des Sterns „\*“ im Objektivnamen (nicht hinter der Seriennummer) sollte möglicherweise auf die Verwendung eines radioaktiven Elements hinweisen. Die Blende schließt bis 22.

Das Objektiv im folgenden Los 031 hat die aufeinanderfolgende Seriennummer. [LN]

The introduction of the Summicron lens in 1953 can be considered one of the most important steps in the development of Leica lenses. By using high-refractive optical glass "LaK9" - an invention from the Leitz glass laboratory - a high-performance lens with high aperture - could be realized without the need for radioactive elements. During early experiments for such a lens with a new optical formula from 1950, thoriumoxide-free Lanthanum crown glass was not yet available.

In total, 88 examples of the then so-called "Summitar \*" with serial numbers 812242-812329 were made, which are considered immediate precursors of the Summicron. The use of an asterisk "\*" in the name (not after the serial number) of these lenses was probably chosen in order to identify them as containing a radioactive element. The diaphragm stops down to f/22.

The lens from the following lot 031 has the consecutive serial number. [LN]

### Lot 030

#### SUMMITAR \* 2/5 cm

1950

No. 812296

Condition: B+

Very rare Summitar \* in fine original condition with light cleaning marks (case, cap).

€ 3.000 \*

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. II, 1994, p. 45-47, 54; Ulf Richter, 10 Jahre Leica Historica, 2009, p. 89-91.





Sowohl das Summitar \* als auch das Compur-Summicron zählen zu den großen Raritäten der Leica Objektive aus den 1950er Jahren. Äußerst ungewöhnlich ist die Kombination von beidem, die tatsächlich existierte: Nur sechs Exemplare des Summitar \* wurden in einer Fassung mit eingebautem Zentralverschluss geliefert und sind somit nicht nur Summicron-Vorläufer, sondern gleichzeitig auch Prototypen des Compur-Summicron (siehe Los 032). Das Summitar \* mit Zentralverschluss ist praktisch nicht zu finden. [LN]

Both Summitar \* as well as Compur Summicron lenses are among the great rarities of Leica lenses from the 1950s. Most unusual is the combination of both, which actually existed: only six specimens of the Summitar \* were completed as central-shutter lenses and so are not only forerunners of the Summicron, but prototypes of the later Compur-Summicron (see lot 032) as well. The Summitar \* with central shutter mount is almost impossible to find. Consecutive serial number to previous lot. [LN]

**Lot 031**

**SUMMITAR \* 2/5 cm  
IN COMPUR-SHUTTER**

1950

**No. 812297**

Condition: B/A

Ultra-rare prototype lens in very good original condition, complete with original release arm and matching black dial Leica IIIf body no. 537878.

**€ 20.000**

€ 35.000 – 45.000

*LITERATURE* Paul-Henry van Hasbroeck (ed.),  
Leica, a history illustrating every model and  
accessory, p. 195, 202.



1950  
0083



Amerikanische Fotojournalisten verlangten nach kürzeren Blitzsynchronzeiten als eine 1/50 Sekunde, die der Leica Schlitzverschluss zu dieser Zeit leisten konnte. Leitz Konstrukteur Erwin Neurath baute einen Zentralverschluss in die Fassung eines Summicron 5 cm Objektivs ein. Dieser erlaubte Blitzsynchronzeiten von 1/100 und 1/200 Sekunde.

Mittels eines speziellen Auslösearms, der auf der Kamera montiert war, wurde zunächst der Zentralverschluss geschlossen, dann der Schlitzverschluss in der Leica IIIf (auf "B") geöffnet und schließlich die Belichtung mit dem Zentralverschluss ausgelöst.

Diese ungewöhnliche Ausrüstung wurde in nur drei kleinen Serien von jeweils 50 Exemplaren gefertigt. Von den insgesamt 150 Objektiven wurden nur 58 Stück jemals offiziell geliefert. Die übrigen 92 Exemplare verblieben im Werk und wurden fast 20 Jahre später an Leitz Betriebsangehörige verkauft. [LN]

American photojournalists demanded a synchro speed for flash faster than the 1/50 second which the Leica focal plane shutter could offer at the time. Leitz designer Erwin Neurath incorporated a between-the-lens central shutter into the fitting of a Summicron 50 mm lens. This shutter permitted electronic flash synchronisation at 1/100 and 1/200 sec.

A special release arm mounted to the camera first closed the central shutter, then opened the focal plane shutter of the Leica IIIf (set to "B") and then released the exposure with the central shutter.

Of this unusual assembly, only three small series of 50 lenses each were produced. Only 58 of the 150 lenses were ever officially sold, while the remaining 92 units remained in the factory and were sold to Leitz employees almost 20 years later. [LN]

### Lot 032

**III f + COMPUR SUMMICRON 2/5 cm**

c. 1955

**No. 724650**

Condition: A-

The III f body no. 724650 in like-new condition with the rare Compur Summicron 2/5 cm no. 1168613, meter scale, engraved "Germany", with release lever. In mint condition with clean optics (cap).

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 15.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. II, 1994, p. 57–58.



1950  
0085



Bei Leitz in Wetzlar erschien 1953 das Vorkriegs-Stereo Elmar wieder in einer sehr kleinen Anzahl von 3,5/3,3 cm Stemar Objektiven mit dem Kennwort OISBO. Die Ausrüstung bestand aus dem Stereo Prisma OIMPO, Sonnenblende OIGEO und Stereosucher OIDYO. Nur ein Jahr später begann Leitz Canada, Midland die Produktion der Stemar Ausrüstung, um dem steigenden Interesse an Stereo Fotografie in den USA Rechnung zu tragen. Das Objektiv war sowohl in Schraub- wie auch in M-Fassung erhältlich. Das Stemar, der wichtigste Beitrag von Leitz zur Stereo Fotografie, ist eine großartige technische Leistung, aber wurde kein großer Erfolg bei den Kunden. Zwischen 1954 und 1957 wurden nur etwa 500 Einheiten in Kanada gefertigt. [PC]

In 1953 the pre-war Stereo Elmar reappeared with a very small number of 3.5/3.3 cm Stemar lenses under the codeword OISBO, made in Wetzlar. The outfit included a stereo prism OIMPO, hood OIGEO and stereo finder OIDYO. One year later Leitz Canada, Midland started the production of the Stemar outfit to meet the renewed interest in stereo photography in the United States. It was available in both screw-mount and bayonet-mount versions. The Stemar, Leitz's finest contribution to stereo photography, is a wonderful technical achievement, but it failed to attract a great mass of customers. Between 1954 and 1957 only about 500 units left the factory in Canada. [PC]

**Lot 033**

**IIIf + STEMAR 3.3/3.5 cm OUTFIT**

ca. 1956

**No. 773826**

Condition: A-

IIIf red dial with self-timer and near mint and rare stereo equipment OIRZO, Stemar lens no. 1124458, both caps, beam splitter OIMPO no. 11534, cap, finder, hood, in original leather case OIBUO, instructions.

**€ 2.400**

€ 4.000 – 5.000





1950  
0087



Die Leica 72 ist das einzige serienmäßig hergestellte Leica Modell mit einem halbierten Bildformat. Auf einen handelsüblichen Kleinbildfilm passen so 72 anstatt 36 Aufnahmen. Versuche mit Halbformat Leica Kameras gehen bis in die Kriegsjahre zurück, als Filmmaterial knapp und kostbar war. Anfang der 1950er Jahre entstanden zunächst wenige Exemplare der Leica 72 in Wetzlar, bevor eine kleine „Serie“ von 150 Kameras im Leitz Werk in Midland, Ontario (Kanada) gefertigt wurde. Die Leica 72 ist heute ein gesuchtes Sammlerstück. [LN]

The only half-frame Leica model to go into serial production is the Leica 72. It takes 72 instead of 36 exposures on one regular roll of film. Earliest experimental Leica half-frame cameras date back to the 1940s, when film was scarce and valuable. In the early 1950s, a small run of Leica 72 cameras was produced in Wetzlar. The “serial production” of 150 units was then built at the Leitz factory in Midland, Ontario (Canada). Today, the Leica 72 is a sought-after collector’s item. [LN]

**Lot 034**

**LEICA 72 MIDLAND**

1955

**No. 357326**

Condition: B

Rare and authentic Leica 72 Midland in perfect working original condition. Elmar 3.5/5cm no. 832191. With expertise by Ottmar Michaely.

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 14.000

LITERATURE Gianni Rogliatti, Leica, the first 70 years, 1995, p. 68-70; Shinichi Nakamura, Leica Collection, 1992, p. 26-27.



1950  
0089



Die im US-Bundesstaat Illinois ansässige „Sabre Photographic Supply Company“ hat angeblich nur ein Jahr lang (1956 bis 1957) speziell für die Schraub- und M-Leicas das bekannte „Sabre Stock“-Leicagewehr produziert, welches jedoch nie offiziell von Leitz vertrieben wurde. Daher lassen sich die in den USA verkauften Exemplare auch nur noch abschätzen und deren Stückzahl vorsichtig mit etwa zwei bis drei Dutzend beziffern. Das entsprechend der Leitz-Qualitätsstandards minutiös gefertigte „Sabre Stock“ stellt nicht nur für die Leica eine sinnvoll durchdachte fotografische Einrichtung dar, sondern ist für jeden Liebhaber von Präzisionserzeugnissen wohl ein Augenschmaus. Allein der Einbau von hochwertigen Materialien hat neben großer Sorgfalt und Präzision daraus ein handliches Leicagewehr entstehen lassen, welches heute noch jeden Leicaliebhaber fasziniert. [BAW]

The “Sabre Photographic Supply Company“, located in the state of Illinois in the USA, only produced the well-known “Sabre Stock” Leica rifle, custom-made for the screw-mount and M-series Leicas, for one year (1956 to 1957), but this was never officially sold by Leitz. Therefore, we can only estimate how many of these were sold in the USA - conservative estimates ranging between two and three dozen. However, the “Sabre Stock”, painstakingly crafted in keeping with Leitz quality standards, was not only a piece of well-thought-out photographic equipment for Leica cameras, but is also a joy to behold for any lover of high-precision products. The use of high-quality materials as well as great accuracy and precision in its making led to a handy Leica rifle, sure to fascinate any Leica fan to this day. [BAW]

**Lot 035**

**SABRE RIFLE STOCK**

1956

Condition: B/A

The complete set includes a matching Leica IIIIf no. 548691 and the Telyt 5/40 cm no. 1097053 (hood), Visoflex I no. 27786 with 45° PEG00, SABRE gunstock with cable release – all in perfect condition.

**€ 4.000**

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. II, Lenses, 1994, p. 188.





Noch zwei Jahre nach der Einführung der Leica M3 findet das System der Leica Kameras mit Schraubgewinde seinen Abschluss mit der Leica IIIg. Der eingebaute große Leuchtrahmensucher ist das markanteste Erkennungsmerkmal der Leica IIIg. Bei Einführung dieses Modells waren schon 50.000 Exemplare der neuen Leica M3 verkauft. Eine Stückzahl, die mit der Leica IIIg insgesamt nicht mehr erreicht wurde. Das Leica M-System hatte sich durchgesetzt. Lediglich 1.780 Exemplare der Leica IIIg wurden bei Leitz Canada produziert. Äußerst ungewöhnlich ist die Leica IIIg Canada mit „Midland“ Gravur, da üblicherweise Deckkappen aus Wetzlarer Fertigung verwendet wurden. [LN]

Even two years after introduction of the Leica M3, the screw mount Leica system found its culmination in the Leica model IIIg. The most striking feature of the Leica IIIg is the built-in optical brightline finder. When this model was introduced, 50,000 units of the then-new Leica M3 had already been sold - a quantity never reached with the total production of the Leica IIIg. The Leica M-system had prevailed. Only 1,780 units of the Leica were produced by Leitz Canada. Most unusual is the Leica IIIg Canada with "Midland" engravings, as usually it carries the "Wetzlar" top plate. [LN]

**Lot 036**

**LEICA IIIg MIDLAND**

1959

**No. 934093**

Condition: A-

Very rare set in perfect condition, containing a IIIg body no. 934093, engraved "Ernst Leitz Canada Limited, Midland Ontario" with Leitz Canada Summicron 2/35 mm no. 1745641 and Leicavit engraved "Ernst Leitz Canada Limited Midland Ontario", original base plate.

**€ 8.000 \***

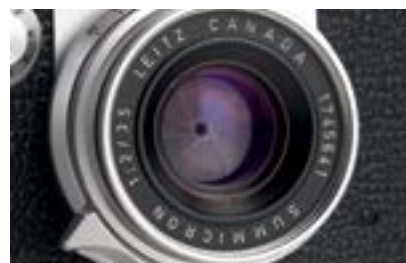
€ 16.000 – 19.000

*LITERATURE*

this set is illustrated in Lager Leica, Vol. I, Cameras p. 74.  
Shinichi Nakamura, Leica Collection, Tokyo 1992, p. 31.



1950  
0093



Schwarz lackierte Varianten der Leica Kameras aus den 1950er Jahren sind in aller Regel Ausführungen für Presse-Kunden. In einem Fall hat sich jedoch auch ein militärischer Auftraggeber für die unauffälligeren schwarz lackierten Modelle entschieden: Für das schwedische Militär wurden insgesamt 100 Exemplare der Leica IIIf sowie 125 Exemplare der Leica IIIg in mattschwarz lackierter Ausführung geliefert. Die Leica IIIg trugen die Nummern 987901 - 988025 und waren dazu auf der Rückseite der Deckkappe mit den drei „Schwedenkronen“ graviert. Die Elmar 5mcm Objektive zur IIIg waren hell verchromt und ebenso graviert. [LN]

Black paint variants of Leica cameras from the 1950s are usually versions for press photographers. In one case, however, a military client also decided on the less conspicuous black finish: for the Swedish military Leitz produced 100 Leica IIIf cameras as well as 125 units of the IIIg in satin-finish black paint. The IIIg cameras bore the serial numbers 987901 - 988025 and were additionally engraved with the three “Crowns of Sweden” on the rear side of the top plate. The Elmar 5 cm f/2.8 lenses were finished in silver chrome and engraved with the same emblem. [LN]

**Lot 037**

**LEICA IIIg BLACK 'SWEDISH MILITARY'**

1960

**No. 988009**

Condition: B/C

The camera offered here is in 100% original and perfect working condition. It comes with the matching Elmar 5 cm f/2.8 lens no. 1636625 and a black paint lens cap. Camera and lens were both delivered together to the Swedish Leitz agent Brandt in Stockholm on May 25, 1960, listed as shipment number 80866.

**€ 18.000 \***

€ 30.000 – 35.000



1960  
0095



Fotografische Objektive wurden von der Firma Leitz schon vor der Konstruktion der Oskar Barnackschen UR-Leica im Jahr 1914 produziert. Das erste fotografische Leitz Objektiv war das Duplex 200 mm im Jahr 1894, gefolgt von frühen Periplan und Summar Objektiven, die in Plattenkameras anderer Hersteller zum Einsatz kamen, sowie in frühen mikro- und makro-fotografischen Einrichtungen von Leitz. Auch nach der Einführung der Leica lieferte Leitz Objektive an andere Firmen.

Ein bekanntes Beispiel dazu ist das Elmar 5 cm Objektiv in der Nagel Pupille. Vom April 1933 existiert eine Leitz Druckschrift, in der verschiedene fotografische Objektive aufgelistet sind. Interessanterweise finden sich darunter Brennweiten und Kombinationen von Brennweite und Lichtstärke, die es als Leica Objektive so zu dieser Zeit nicht gab. Diese Objektive wurden nur für andere Kameraanbieter hergestellt und sind extrem selten. Einige davon sind bis heute nie ausgetauscht.

Die Objektive wurden jeweils in verschiedenen Fassungen angeboten, wobei eine Fassung jeweils ein Compurverschluss war. Das Elmar 1:4,5/7,5 cm ist überhaupt wohl nur in einer sehr kleinen Stückzahl gefertigt worden. Interessanterweise ist in der Preisliste zu der Broschüre von 1933 das Objektiv mit 72,- RM und der Wert einer Reichsmark (RM) mit einem 1/2790 kg (0,36 g) Feingold angegeben. [LN]

The Leitz company produced photographic lenses even before Oskar Barnack designed the UR-Leica in 1914. The first photographic lens made by Leitz was the 220 mm Duplex in 1894, followed by early Periplan and Summar lenses, which were used in plate cameras of other manufacturers or early Leitz micro- and macro-photographic units. Even after the introduction of the Leica, Leitz continued to supply photographic lenses for other companies.

One well known example is the 5 cm Leitz Elmar lens for the Nagel Pupille. An existing Leitz brochure from April 1933 lists individual photographic lenses. Interestingly, these include a few focal length and/or largest apertures which did not exist in this combination as Leica lenses at the time. Those lenses were offered for other cameras only and are extremely rare. Some of those listed in that brochure have never even been seen.

The lenses were offered each in different mounts, of which one always was mounted in a Compur-shutter. The 7.5 cm Leitz Elmar f/4.5 lens seems to have been produced in a very small number only. Interestingly, the price sheet of the 1933 leaflet quotes a price of RM 72.00 and defines the value of one German Reichsmark (RM) as equivalent to 1/2790 kg (0.36 g) fine gold. [LN]

**Lot 038****ELMAR 4.5/7.5 cm**

1932

**No. 97273**

Condition: B/A

Extremely rare 7.5 cm Leitz Elmar f/4.5 in good working condition.  
Compur-shutter (code OBDUL)  
with clean optics.

**€ 1.200**

€ 2.000 – 2.500

*LITERATURE* Leitz Photo Objektive, Liste Photo 7188c, April 1933, p. 6.





1940  
0098

In der Zeit zwischen 1937 und 1942 entwarf Wilhelm Albert Doppelobjektive in einem gemeinsamen Schneckengang für die Stereofotografie. Diese Objektive erzeugten ein Aufnahmepaar von zwei mal 18 x 24 mm innerhalb des vollen 24 x 36 mm Formats. Mittels eines Einstellrings konnten die Blenden beider Objektive gleichzeitig gesteuert werden.

Während des zweiten Weltkrieges wurden zwei Versionen solcher Stereo-Objektive mit der typischen schwarz lackierten Frontplatte und einer Brennweite von 3,5 cm produziert: das Stemar 1:2,5 und das Stereo Elmar 1:3,5. In den 1950er Jahren wurde diese Konstruktion wieder aufgegriffen und es entstand das bekannte 3,3 cm Stemar.

Die Stereo-Objektive aus der Kriegszeit sind extrem selten, es wurden insgesamt weniger als 50 Exemplare produziert. Normalerweise war die Objektivfassung mit einer Aufnahme ausgestattet, in die der Pin am Arm eines speziell modifizierten VIDOM Suchers eingehängt werden konnte. [LN]

From 1937-1942, Wilhelm Albert designed paired lenses, held in a common focusing mount for stereo-photography. These lenses produced a pair of 18 x 24 mm images within the full 24 x 36 mm frame. A single ring controlled the diaphragm of both lenses.

Two versions of such lenses were made during WWII, both of 3.5 cm focal length and with the typical black finished front plate: the f/2.5 Stemar and the f/3.5 Stereo Elmar. In the 1950s, this design was further developed and turned into the familiar 3.3 cm Stemar lens system.

The wartime stereo lenses are exceedingly rare, as less than 50 units were produced. Usually, the lens mount was equipped with a receptacle for holding the arm pin of a specially modified VIDOM viewfinder. [LN]

**Lot 039**

**STEREO-ELMAR 3.5/3.5 cm**

1940

**No. 567082**

Condition: B-

Here a most unusual prototype Stereo Elmar lens is being offered which lacks such a receptacle for the finder. This does not represent a later modification, but its original status. Presumably the lens was intended for experimental use in combination with a different finder solution.

**€ 30.000 \***

€ 50.000 – 70.000

*LITERATURE* Wilhelm Albert, Die Geburtstage der Leitz Fotokonstruktionen seit 1927, Wetzlar 1990, p. 49-56; James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. III, 1998, p. 277-278; Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), Leica, a history illustrating every model and accessory 2nd. ed., colour plate XXIV.



1940  
0099



Das Leitz Summar 5 cm Objektiv war das erste Leica Objektiv mit einer Lichtstärke von 1:2. Es wurde im Jahr 1933 vorgestellt. Das Objektiv bestand aus sechs Linsen in vier Gruppen und wurde zunächst in einer starren Fassung angeboten. Da ebenfalls ab 1933 vereinzelt die Leica Kameras bereits in einer silbern verchromten Version angeboten wurden, existieren von dieser frühen starren Summar Variante vernickelte wie auch verchromte Objektive.

Die Bedienelemente der schwarz lackierten Leica Kameras blieben zunächst vernickelt, so dass Bedarf für beide Oberflächen bei den Objektiven bestand. Von dem starren Summar wurden insgesamt nur 1.261 Exemplare gefertigt, davon lediglich 246 Stück in verchromt. Umgekehrt verhielt es sich später bei dem Summar der zweiten Version in versenkbarer Fassung:

Auch bei den schwarz lackierten Leica Kameras wurden die Bedienelemente in den späteren Jahren auf eine verchromte Ausführung umgestellt, so dass von dem ab 1934 eingeführten versenkbaren Summar eine kleinere Stückzahl vernickelter Objektive existiert, im Verhältnis zu dem doch in recht großer Anzahl produzierten versenkbaren Chrom-Summar. Die frühesten der versenkbaren Nickel-Summare zeigen einen typisch schwarz lackierten vorderen Abschlussring und sind besonders selten. [LN]

The first Leica lens with a maximum aperture of f/2 was the 5 cm Leitz Summar lens. It was introduced in 1933 and contained six elements in four groups. The first version was a rigid mount lens. As chrome finish Leica cameras were offered as an alternative from 1933 onwards, both nickel and silver chrome-versions of the early rigid Summar version exist.

Fittings of black-paint finished Leica cameras continued to be equipped with nickel fittings, so that there was demand for both finish variants also in lenses. Of the rigid Summar, in total only 1,261 pieces were made, only 246 units of which in silver chrome. We find the opposite proportion in the collapsible second version of the Summar:

the fittings of the black-paint Leica cameras were changed to chrome versions in later years, so that only a smaller number of nickel lenses exist of the collapsible Summar introduced in 1934, compared to the mass production chrome lens. The first version of the collapsible Summar in nickel finish shows a typical black rim as lens front-mount and is particularly rare. [LN]

## Lot 040

### SUMMAR 2/5 cm LENSES

1933

Condition: B/A

Three Summar lenses in beautiful condition:

- (1) rigid 5 cm Summar f/2 nickel no. 167473 (1933 – early lens from the first batch),
- (2) 5 cm rigid Summar f/2 chrome no. 186912 (1933 – early and rare chrome version),
- (3) collapsible 5 cm Summar f/2 nickel with black rim no. 190567 (1933)

All lenses with both caps and matching red maker's boxes.

€ 2.000 \*

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.),  
Leica Illustrated History, Vol. II, 1994, p. 37-38







Als die Firma Leitz das sechslinsige Hektor 73 mm Objektiv zur Leica mit einer Lichtstärke von 1:1,9 im Jahr 1932 vorstellte, wurde es von Fotografen, die für Magazine oder im Porträtbereich arbeiteten, schon sehnsüchtig erwartet. Die Kombination von einer etwas längeren als der Standardbrennweite mit hoher Lichtstärke machte dieses Hektor zu ihrem idealen Werkzeug.

Das Objektiv wurde von 1934 an alternativ in einer Fassung mit Geradföhrung angeboten. Es war dadurch geeignet zur Verwendung der speziellen Filter für das Agfacolor Linsenraster System. Dieses wurde im ebenfalls im Jahr 1934 vorgestellt. Die Agfacolor-Filter wurden von Leitz in speziell passenden Fassungen für die Objektive Summar 5 cm und Hektor 7,3 cm mit Geradföhrung angeboten. Das Aufnahmeobjektiv wurde dann ebenfalls für die Projektion der Aufnahmen eingesetzt, wobei man zur Aufnahme einen anderen Filter benötigte als für die Projektion.

Die Leitz Agfacolor Filter zählen heute zu den gesuchten Raritäten, von denen nur noch wenige Exemplare erhalten sind. Sie sind ein historisch bedeutendes Beispiel aus der Geschichte der Farbfotografie mit der Leica - vor Erfindung des Kodachrome Films. [LN]

When the Leitz Company introduced the six element 7.3 cm Hektor f/1.9 lens in 1932, it had long been eagerly awaited by magazine and portrait photographers. The combination of longer than normal focal length with a very wide f/1.9 aperture made this Hektor lens ideally suited to their needs.

From 1934 onwards, the lens was alternatively available in a parallel mount. It permitted use of the special lenticular filters of the Agfa Color Film process, which was introduced in the same year. Agfacolor filters were offered by Leitz in special fitting mounts for the 5 cm Summar and 7.3 cm Hektor lenses in parallel mount. The same shooting lens was then also used for projection of the slides, while two different filters needed to be used for shooting and projection.

Today the Leitz Agfacolor filters are sought-after rarities, of which only a few pieces still exist. Historically important example for the history of colour photography with the Leica before introduction of the Kodachrome film. [LN]

**Lot 041**

**HEKTOR 1.9/7.3 cm**  
**w. AGFACOLOR FILTERS**  
1934  
**No. 235962**

Condition: A/B

Beautiful set of near mint black/chrome 7.3 cm Hektor f/1.9 no. 235962 (hood, both caps) and both Agfacolor filters (FARBA for shooting, FARPU for projection - both with red maker's boxes).

**€ 2.000 \***  
€ 4.000 - 5.000

*LITERATURE* Die Farbenfotografie mit der Leica, Liste Photo 7375, January 1934; James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. II, 1994, p. 65-66, Vol. III, 1998, p. 306-310.



1930  
0103



Ab der Markteinführung des lichtstarken Hektor 73 mm in 1932 gab es zwei verschiedene Versionen: das HEKON mit Geradeführung und das HEGRA mit Parallelführung. Die ersten Exemplare waren ohne Entfernungsmesser-Kupplung. Das Hektor wurde bis etwa 1942 mit einer Gesamtproduktion von über 7.000 Objektiven hergestellt, alle mit einer speziellen Sonnenblende und Deckel. [PC]

There were two versions of the high speed lens Hektor 73 mm available since 1932: the HEKON with rotating focusing mount and the HEGRA with parallel focusing mount. The very first lenses were uncoupled. The Hektor was built until about 1942 with over 7,000 lenses produced, all with a special lens hood and front cap. [PC]

**Lot 042**

**HEKTOR 1.9/7.3 cm**

1932/38

Condition: A-

The offered lot contains four variations of this spectacular lens, all in beautiful, near mint condition:

- (1) HEKON no. 129733 (1932), black/nickel, in feet, hood, caps, maker's box,
- (2) HEGRA no. 129335 (1932), black/nickel, in meter, hood, caps,
- (3) HEGRA no. 166056 (1933), all black (very rare), in meter, hood, caps, maker's box,
- (4) HEGRA no. 437300 (1938), black/chrome, in meter, hood, caps.

**€ 4.000 \***

€ 7.000 – 8.000



1930  
0105



Das Summarex war das erste hochlichtstarke Objektiv mittlerer Brennweite zur Leica. Es handelte sich um einen komplizierten, 7-linsigen Aufbau in 5 Gruppen mit einer Lichtstärke von 1:1,5. Früheste Muster zu diesem neuen Objektiv waren noch mit „Summar 9 cm“ bezeichnet. Die ersten Summarex 8,5 cm Objektive wurden im Jahr 1943 an militärische Dienststellen ausgeliefert. Die Summarex Objektive waren zu dieser Zeit bereits Bestandteil von Versuchsreihen für eine Vergütung der Linsen. Auf dem zivilen Markt wurde das Summarex schließlich im Jahr 1949 unter dem Katalognamen SOOCX eingeführt.

Objektive, die seit Beginn bis dato produziert waren, hatten eine schwarz lackierte Fassung. Noch im selben Jahr wurden innerhalb des ersten Seriennummernkreises die Summarex Objektive auf eine Version in silbern verchromter Ausführung umgestellt. Insgesamt sind von dem schwarzen Summarex weniger als 300 Exemplare hergestellt worden. So ist es heute recht schwierig, ein original schwarz lackiertes Summarex in guter Erhaltung zu finden.

Mit der Umstellung von schwarz auf chrom wurden interessanterweise auch die mit dem Objektiv gelieferte große Sonnenblende und der Frontdeckel umkonstruiert. Diese Zubehörteile der späteren verchromten Version können daher an den frühen schwarzen Objektiven nicht verwendet werden. Ein komplett schwarzes Summarex mit den originalen Zubehörteilen ist daher extrem rar. Das Summarex wurde nach einer Gesamtproduktionszahl von nur 4.342 Exemplaren erst im Jahr 1962 eingestellt. [LN]

The Summarex was the first high speed medium focal length lens for the Leica. It was a complicated, 7-element design in 5 groups with a maximum aperture of f/1.5. Earliest samples of that new lens were prepared in 1941 and still are named "9 cm Summar". First lenses of the 8.5 cm Summarex were delivered in 1943 for military applications. Early experiments with lens coatings also included those wartime Summarex. Finally, the Summarex was commercially introduced to the civilian market in 1949 under catalogue code SOOCX.

From the beginning, lenses so far produced were finished in black paint. Within the same year and first serial number batch, however, the finish was then changed to silver chrome. The total number of black Summarex lenses produced was less than 300. Therefore, today it is difficult to find a black paint Summarex in original and clean condition.

Interestingly, the change from black to chrome finish also included a re-design of the large sunshade supplied with the lens, as well as of the cap. Accessories from the later chrome finish version cannot be used with the early black lenses, and so a black Summarex lens with its original accessories is extremely scarce. The Summarex remained in the Leitz catalogue until as late as 1962, after a total production of only 4,342 pieces. [LN]

## Lot 043

### SUMMAREX 1.5/8.5 cm BLACK PAINT

1943

No. 593259

Condition: B/A

Original black paint Summarex in fantastic condition with clean optics. Complete with both caps (aluminum front cap), original black aluminum hood engraved "Summarex 8,5 cm Ernst Leitz Wetzlar", red maker's box marked: "Leitz Objektiv 8,5 cm 1:1,5 Soocx".

€ 6.000 \*

€ 12.000 – 15.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. II, 1994, p. 68–71; Dennis Laney (ed.), *Leica Collectors Guide*, 2nd. Ed., 2005, p. 249–250.





1940  
0107



Das vierlinsige Thambar 1:2,2/9 cm Objektiv wurde im Jahr 1935 vorgestellt. Es ist das einzige Leica Objektiv, das jemals vom Hersteller offiziell als „Weichzeichnerobjektiv“ angeboten wurde. Leitz legte immer großen Wert auf die Bildschärfe als Qualitätsmerkmal der Objektive, und insofern handelt es sich auch aus Sicht des Marketings tatsächlich um eine Ausnahme.

Das Thambar produzierte keine unscharfen Aufnahmen, sondern wurde vielmehr mit einem speziellen „Center-Spot“ Filter ausgeliefert, den man zur Erzielung des gewünschten Weichzeichnereffekts benutzen musste: Dieser Klarglasfilter hatte in der Mitte eine kleine verspiegelte Fläche, mittels derer die Mittelstrahlen ausgeblendet wurden. Das Bild wurde so lediglich durch die Randstrahlen erzeugt. Je nach verwendeter Blendenöffnung variierte der Effekt. Er war bei voller Öffnung am stärksten und ab Blende 9 praktisch nicht mehr sichtbar. Das Thambar hatte aus diesem Grund nur im Bereich bis Blende 6,3 eine spezielle Blenden-skala, die den Lichtverlust durch Verwendung des Filters berücksichtigte. Das Thambar ist eines der großen Klassiker unter den Leica Objektiven und wurde bis 1949 insgesamt in nur weniger als 3.000 Stück produziert. [LN]

The four-element 9 cm Thambar f/2.2 lens was introduced in 1935. It is the only Leica lens ever officially announced as a “soft-focus lens”. Leitz always took particular pride in the high optical resolution of its lenses, image sharpness being one of the decisive factors. Thus, the Thambar was also an exception in terms of marketing policy.

In fact, the Thambar did not produce unfocused images. It was delivered in combination with a special centre spot filter which needed to be used with the lens in order to achieve the desired soft-focus effect: The special clear-glass-filter had a silvered central spot which blocked the axial rays; thus, only the marginal rays form the image. The degree of diffusion was controlled by the lens diaphragm opening and the maximum effect was obtained at f/2.2. From f/9 up, there was practically no effect. For this reason the Thambar is equipped with a special diaphragm scale from f/2.2 to f/6.3, calculated to show the effective aperture with filter in use. The Thambar is one of the great classics among the collectible Leica lenses, of which only less than 3,000 units were produced from 1935 to 1949. [LN]

**Lot 044**

**THAMBAR 2.2/9 cm**

1937

**No. 375224**

Condition: A/B

Almost new-condition Thambar soft-focus lens with clean optics, both caps, hood, centre-spot filter and red maker's box.

**€ 2.600 \***

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.),  
Leica Illustrated History, Vol. II, 1994, p. 86-88.



Bis in das Jahr 1966 war die längste Telebrennweite zur Leica klassisch das 400 mm Objektiv. Versuche mit längeren Brennweiten gehen bis auf das Jahr 1946 zurück. Es sind einzelne Prototypen von Objektiven aus der Zeit 1946-1949 bekannt, die in Brennweiten von 600 oder 800 mm, zum Teil sogar als 1000 mm ausgeführt sind.

Bei dem angebotenen Objektiv handelt es sich um einen unbekannten Prototypen eines 600 mm Objektivs aus dieser Zeit mit der Lichtstärke 1:8 und Einstellrad, der in den 1990er Jahren in Südafrika entdeckt wurde. Das Objektiv trägt keine Seriennummer. Ein absolutes Museumsstück und wahrscheinlich ein Unikat. [LN]

Until the year 1966, the longest focal length for a Leica lens was always 400 mm. Experiments with longer focal lengths date back as early as 1946. Individual specimens of lens prototypes with focal lengths of 600, 800 and even 1000 mm focal length from the period of 1946-1949 are known to exist.

The lens here is an unknown prototype of a 600 mm lens with the largest aperture of f/8 and focusing-wheel from this period, which was discovered in South Africa in the 1990s. The lens does not carry a serial number. Truly a museum piece and probably unique. [LN]

**Lot 045**

**'TELYT' 8/600 mm 'PROTOTYPE'**

ca. 1947

Condition: B-

With original leather lens cap on gray Leica IIIc no. 387747, PLOOT mirror reflex housing no. 3847 and double cable release.

**€ 20.000**

€ 40.000 – 50.000

LITERATURE Wilhelm Albert (ed.), Die Geburtstage der Leitz Fotokonstruktionen seit 1927, Leica Historica e.V., 1995, p. 143, 145-148; James L. Lager (ed.), Leica, Illustrated History, Vol. II, p. 133, 137



1940  
0111





Für viele Jahrzehnte wurde die Entwicklung von speziellen Sucheraufsätzen für die Leica in einer erstaunlichen Geschwindigkeit vorangetrieben. Zusätzlich zu den Universalsuchern (Torpedo Sucher, VIDOM, VIOOH) hatten die Kataloge viele Modelle gelistet: Aufsichtssucher, Winkelsucher, einfache optische Sucher, Faltsucher, Sportsucher und viele mehr. Alle wurden auf einem sehr hohen optischen und mechanischen Niveau produziert. Seltene Modelle sind bei Sammlern sehr gesucht. [PC]

For many decades the development of specialized viewfinders for the Leica progressed at an astounding pace. In addition to the universal models (torpedo finder, VIDOM, VIOOH), period catalogues list waist level, right angle, simple optical, rigid optical sports, folding optical sports, folding frame sports and others. They were developed on a very high optical and mechanically standard. Rare models are highly sought-after by collectors. [PC]

### Lot 046

#### LEITZ FINDERS

1930/40

Condition: A/B

Small collection of some rare finders:

- (1) VIHEU torpedo finder for 3.5 + 5 cm, extremely rare,
- (2) VIZWC torpedo finder, black, with parallax,
- (3) VIFUR torpedo finder, chrome, with parallax,
- (4) WEISU telescope finder 3.5 cm, chrome, early type, red box,
- (5) WEISU telescope finder 3.5 cm, chrome, late type, red box,
- (6) SUW00 telescope finder 5 cm, for single exposure housing,
- (7) SU00Q folding finder 2.8 cm, black, red box,
- (8) S00DL cradle type finder 5 cm, in feet,
- (9) AUFSU waist level finder with shoe, red box,
- (10) AY00C waist-level finder 3.5 cm, red box,
- (11) AH00T waist level finder 2.8 cm – all in very fine to mint condition.

**€ 4.000 \***

€ 7.000 – 9.000



Seit das erste Leica Modell mit auswechselbaren Objektiven im Jahr 1930 erschien, sind Zubehörsucher ein fester Bestandteil des Leica Systems. Es wurden zahlreiche verschiedene Modelle über die Jahrzehnte gefertigt und deren Bandbreite an Variationen scheint unendlich. Leica Sucher haben sich zu einem eigenständigen Sammelgebiet entwickelt und es ist nicht ungewöhnlich, mehr als 100 verschiedene Sucher in einer Sammlung zu finden. Universalsucher existieren seit der Einführung der sogenannten „Torpedo“-Sucher im Jahr 1931. Diese waren mit einer Strichplatte ausgestattet, die eine Kombination mehrerer Begrenzungsrahmen für den Bildausschnitt unterschiedlicher Brennweiten anzeigte.

Der erste Universalsucher mit verstellbarer Bildmaske hieß VIDOM und wurde 1932 eingeführt. Der VIDOM zeigte - wie auch die Torpedo Sucher - ein noch seitenverkehrtes Bild an. Eine wesentliche Verbesserung wurde schließlich im Jahr 1939 mit der Einführung des VIOOH Universalsuchers erreicht, der ein seitenrichtiges Bild anzeigte. Eine Reihe an Varianten selbst des VIDOM Suchers alleine ist heute bekannt, von denen die Version mit dem runden Gehäuse wohl die rätselhafteste ist: Sie taucht in keiner Leitz Publikation auf und stellt wohl einen Prototypen dar. Es sind lediglich wenige einzelne Exemplare bekannt. [LN]

Auxiliary viewfinders have always been a part of the Leica system since the first Leica camera with interchangeable lens mount appeared in 1930. There have been various models of Leica viewfinders since and their variations seem infinite. Leica viewfinders have become a collectors' field of their own, and collections with more than 100 different finders are not unusual. Multifocal finders were first introduced as the so-called "torpedo" finders in 1931, equipped with a line-drawn glass plate showing fields of view for specific combinations of lenses.

After that, the VIDOM universal finder with adjustable masking device was introduced in 1932. Like the torpedo finders, the VIDOM also still produced a reversed image. A substantial improvement was achieved with the introduction of the VIOOH universal finder with its laterally correct image in 1939. Quite a number of variations of the VIOOH itself have been reported, from which the round-bodied version seems to be the most mysterious: it was never announced in any Leitz publication and appears to be a prototype. Only a very few specimens are known to exist. [LN]

### Lot 047

#### VIOOH ROUND BODY

c.1936

Condition: B/A

Extremely rare round VIOOH, black/nickel, in perfect condition. Without engravings, in red maker's box.

€ 800 \*

€ 1.500 – 2.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. III, 1998, p. 24.



Die faltbaren optischen Sportsucher wurden 1935 auf den Markt gebracht. Vier Versionen wurden 1936 in den Leitz Katalogen angeboten: SAIOO, ERSOO, SIZOO und SYEEO für Brennweiten von 7,3 cm, 9 cm, 10,5 cm und 13,5 cm. Das SIZOO für 10,5 cm wurde möglicherweise nicht produziert, bis dato ist kein Exemplar bekannt geworden. Praktisch alle dieser Sucher sind in Chrom hergestellt, nur ganz wenige in Schwarz. Dieser spezielle Sucher ist mit „13,5 cm“ graviert, obwohl der vordere Ausschnitt und das hintere Glas von einem schwarzen 9 cm SEROO Sucher stammen. Wir vermuten, dass es sich um ein Muster, einen Prototyp oder einen falsch gravierten 9 cm SEROO Sucher handelt. Bis dato wurden nur zwei schwarze SEYOO und ein schwarzer SEROO Sucher entdeckt. [PC]

The folding optical sports viewfinders were first marketed in 1935. Four versions were catalogued in 1936: SAIOO, SEROO, SIZOO and SYEEO for focal lengths of 7.3 cm, 9 cm, 10.5 cm and 13.5 cm. The SIZOO for 10.5 cm may not have been manufactured; to this day, not a single specimen has been found. Almost all folding optical sports viewfinders are finished in chrome, only very few exist in black finish. This specific finder is engraved "13.5 cm", although the front window and the rear glass are for a black 9 cm SEROO finder. We suppose, as the finish is 100% original black paint with nickel foot and nickel parallax correction lever, the finder is a sample, prototype or mistakenly engraved black 9 cm finder SEROO. Until now only two black SEYOO finders and one black SEROO have been discovered. [PC]

**Lot 048**

**LEITZ 13.5 cm  
SPORTS FINDER SYEEO BLACK**  
c.1935

Condition: B

In very fine condition, nickel with black finish, parallax correction lever in meter, engraved "Ernst Leitz Wetzlar 13.5 cm", red maker's box marked "Leitz Sportsucher für Objektiv 13,5 cm Syeoo".

**€ 3.000**  
€ 6.000 – 8.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. III, 1998, p. 35 (the finder illustrated there is now in the famous Westlicht finder collection); Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), Leica, a history illustrating every model and accessory, colour pl. 25.





1920

0118

**Lot 049**

**LEICA EARLY HOODS COLLECTION**

1925/40

Condition: B

A very fine collection of 15  
different early Leica hoods,  
all in very good condition:

(1-3) three different versions of the first  
type FISON with rectangular aperture  
in front (1925-1927),  
(4-6) three different versions of the middle-  
period FISON without set screw –  
including extremely rare chrome hood,  
(7-9) three different versions of  
the last version FISON,  
(10-12) three different versions of FLQ00  
– one engraved "E. Leitz N.Y. Elmar 50 mm",  
(13-14) two S00HN hoods for 28 mm,  
one in chrome engraved "E. Leitz New York",  
one in black engraved "E. Leitz N.Y. 28 mm",  
(15) first version of FIKUS in black/nickel.

**€ 2.000 \***

€ 4.000 – 5.000



Der Leica Federwerkmotor wurde unter dem Katalognamen MOOLY im Jahr 1935 eingeführt. Er passte an die damaligen Leica-Modelle mit „kurzer Basis“, bis zum Modell IIIb und hatte eine externe Kupplung mit dem Auslöser der Kamera. Nachdem die Leica IIIc im Jahr 1940 herausgekommen war, passten Leica-Boden-deckel, -Schnellaufzüge und -Motoren nicht mehr an das neue Modell, welches eine um 3 mm verlängerte Breite hatte. Aus diesem Grund wurde ein überarbei-teter MOOLY für die Leica IIIc entwickelt, der dann auch über eine interne Kupplung verfügte. Die Serien-nummern des „MOOLY-C“ begannen offiziell bei 5000 (interessanterweise nicht bei 5001), nachdem eine kleine Vorserie mit den Nummern 3495 bis 3546 fertig gestellt worden war. Der MOOLY-C ist recht selten, es wurden insgesamt nur etwa 700 Stück hergestellt (im Vergleich zu 3.400 Einheiten der Version mit kurzer Basis), von denen die meisten in schwarz lackiert aus-geführt waren. Der MOOLY-C in chrom zählt - neben der grauen Variante - zu den seltensten Leica Zubehör-teilen aus dem Zweiten Weltkrieg, ein Exemplar aus der Vorserie ist praktisch nicht zu finden. [LN]

The springwound Leica Motor was introduced in 1935 under the catalogue code MOOLY. It fitted the “short base” Leica cameras up to model IIIb and had an external linkage to the camera release. After the Leica IIIc with die-cast shutter crate came out in 1940, acces-sories such as bottomplates, rapidwinders and motors did not fit the new Leica model, which had a width that was elongated by 3 mm, compared to its prede-cessor. Therefore, a new version of the MOOLY was designed for the Leica IIIc, which then also had an internal coupling. This long base “MOOLY-C” officially started at serial number 5000 (interestingly not at 5001), after a small pre-series was prepared with seri-al numbers 3495 to 3546. The MOOLY-C is quite rare, as only about 750 units were completed (compared to 3,400 units of the short base version), the majority of which are finished in black paint. A chrome MOOLY-C - besides the grey version - is one of the rarest Leica accessories from the World War II era, a specimen from the pre-series is almost impossible to find. [LN]

# Lot 050

## MOOLY-C CHROME 'PRE-SERIES'

1940

No. 3498

Condition: B

Very rare MOOLY-C from the pre-series, delivered to the Italian Leitz agent Cattaneo on January 17, 1941, with delivery number 20706 (probably used for Italian military), with red maker's box, marked serial no. 5000 (which was also delivered to Cattaneo at the same date).

€ 4.000

€ 8.000 – 10.000

LITERATURE Heimfert, „Mooly-C Nullserie“ in: *10 Jahre Leica Historica*, Leica Historica e.V., 1985, p. 79; Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), *Leica, a history* illustrating every model and accessory, p. 126-132.



1940  
0121





Die Firma Ernst Leitz in Wetzlar beging ihr 100-jähriges Bestehen am 06. August 1949. Zu diesem Anlass erschienen zahlreiche Festschriften, die allgemein bekannt sind. Von speziellem Interesse sind die wenigen Leitz Produkte, die aus diesem Anlass besonders graviert wurden. Es gab zu dieser Zeit noch keinen Sammlermarkt, der Grund für diese Sondergravuren war vielmehr eine Tombola für die Mitarbeiter. Als erste Preise wurden drei Leica Kameras ausgelobt (Leica Standard, Ilc und IIIc), weiterhin sechs Ferngläser (je zweimal 6X24, 6X30 und 8X30), sowie eine sehr kleine Anzahl von Leitz Prado-150 Diaprojektoren. [LN]

The Company Ernst Leitz Wetzlar celebrated its 100th anniversary on August 6, 1949. Various publications commemorated this event, which are widely known. Of particular interest, however, are the few Leitz products especially engraved for this event. There was no collectors' market at all at the time, so the reason for those special engravings was a raffle for the Leitz employees. As first prizes, there were three Leica cameras (Leica Standard model E, Ilc and IIIc) plus six binoculars (two each of the 6X24, 6X30 and 8X30 models), as well as a very small number of Leitz Prado-150 slide projectors. [LN]

**Lot 051**

**BINOLIT 6 X 24**

**'100 JAHRE LEITZ WERKE 1849 – 1949'**

1949

**No. 503177**

Condition: B

Very rare commemorative Leitz binoculars BINOLIT 6X24, engraved '100 Jahre Leitz Werke, 1849-1949'. This is the first time a piece with the 1949 anniversary crest engraving is offered at auction.

**€ 2.000**

€ 4.000 – 5.000

LITERATURE Lars Netopil (ed.), 100 Jahre Leitz Werke, in: VIDOM, no. 94 (Leica Historica e.V., 2007), p. 42ff.



Im Jahr 1953 wurden etwa 65 Vorserienkameras der Leica M3 für Erprobungszwecke gefertigt, von denen nur wenige überlebt haben. Diese Kameras weisen noch einige konstruktive Unterschiede zu den ersten Serienkameras der M3 auf. Die Kameras mit den Nummern 005, 0041, 0043 und 0056 sind abgebildet in Lager, Leica Illustrated History, Band I, S. 173-175.

Extrem seltener Leica M3 Prototyp in voll funktionsfähigem Zustand. Alle typischen Merkmale (mit Ausnahme einer späteren Rückwand), wie unterschiedlich ausgeführtem Schnellschalthebel, Zeitenknopf, Rückwicklung mit umgekehrter Drehrichtung, außenliegendem Bildzählwerk und Auslöseknopf, der auf „B“ verriegelt werden konnte. Die Kamera befindet sich in einem fantastischen, fast neuwertigen Zustand - original Deckkappe und Bodendeckel wurden in früherer Zeit einmal neu verchromt. Dies ist eine seltene Gelegenheit zum Erwerb einer der wichtigsten Kameras in der Geschichte der Leica M. [LN]

Approximately 65 units of the Leica M3 pre-series camera were produced for testing purposes in 1953, and only a very few have survived. There are quite some differences in design still from the first serial production M3s. Cameras Nos. 005, 0041, 0043 and 0056 are illustrated in Lager, Leica Illustrated History, Vol. I, p.173-175.

Extremely rare Leica M3 prototype camera in perfect working condition. All typical features (except a later rear door), including differently designed film advance lever, speed dial, self-timer, reversed direction rewind knob, external frame counter and release-button lockable at "B". The camera is in fantastic, almost mint condition - original top and bottom plate were previously re-chromed. This is a rare opportunity to acquire one of the most important cameras in the history of the Leica M. [LN]

**Lot 052**

**LEICA M3 PROTOTYPE**

c.1953

**No. 0025**

Condition: A-

Extremely rare Leica M3 With very early screw mount 5 cm Summicron f/2 no. 921753 with bayonet adaptor.

**€ 80.000 \***

€ 150.000 – 200.000

*LITERATURE*

Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), Leica, a history illustrating every model and accessory, p. 154-156.



Bei der Leica M3 handelt es sich um das erste Modell der Leica M-Serie. „M3“ bedeutet „Meßsucherkamera mit Leuchtrahmen für drei Brennweiten“. Mit der Einführung der Leica M3 auf der Photokina 1954 wurden zahlreiche technische Neuerungen gegenüber den Vorgängermodellen realisiert. Wesentliche konstruktive Merkmale der Leica M3 wurden in den folgenden Leica M-Modellen übernommen und sind bis heute erhalten geblieben. Die Leica M3 wurde über 13 Jahre lang produziert - bis zum Produktionsende im Jahr 1967 in einer Stückzahl von fast einer Viertel Million Exemplaren.

Hier eine der frühesten bekannten Leica M3 Kameras, Chassis mit „Guss“-Nummer 171! Die Leica M3 mit der ersten offiziell vergebenen Seriennummer 700001 hat Guss-Nummer 178. In schönem Zustand. Obwohl die Deckkappe um 1955 erneuert wurde, eine Kamera mit allen Merkmalen der frühesten Ausführung der M3. [LN]

The Leica M3 was the first model of the Leica M-series. “M3” is an abbreviation for what in German reads “Rangefinder camera with brilliant-finder framelines for three focal lengths“. Compared to the previous models, several technical innovations were realised with the introduction of the Leica M3, first presented at the Photokina fair in 1954. Elementary specifications of its design have been adopted into later Leica M models and are still built today. The Leica M3 was produced over a period of more than 13 years - almost a quarter of a million units had been built when production ceased in 1967.

Here one of the most early Leica M3 cameras known to exist, shutter crate with “Guss” (casting) number 171! The Leica M3 bearing the number 700001 (the first official serial number) has casting number 178. In good condition. Though the top plate was changed for repair by Leitz around 1955, all features are from the very first generation of the M3. [LN]

**Lot 053****LEICA M3 CHROME**

1954

**No. 700007**

Condition: B/C

**€ 15.000 \***

€ 25.000 – 30.000





Die Serienproduktion der Leica M3 begann mit Seriennummer 700001. Als durchaus speziell kann man die 800 Kameras der ersten Serie (bis 700800) bezeichnen, die den ersten Produktionslauf repräsentieren. Öffnet man die Rückwand, zeigen diese Gehäuse zwei runde Begrenzungen als Filmführung – ein Detail, das in späteren M3 Kameras nicht mehr zu finden ist. Selbst innerhalb dieser Anlaufserie existieren einige besonders interessante Kameras, dabei handelt es sich um die Ausführung mit der sogenannten „Kante“ in der Deckkappe: Die Form ist zur Seite mit einer scharfen Kante abgegrenzt, die der Deckkappe eine geradere, unrunde Kontur verleiht. Innerhalb der ersten etwa 100 Kameras wurden vereinzelt sogar Varianten einer Deckkappe verbaut, die zwei solche Konturen – auf der Vorder- und Rückseite – aufweisen.

Bei der hier angebotenen Kamera handelt es sich um die 45. produzierte Leica M3, die eine solche Deckkappe mit zwei Kanten zeigt. Ein weiteres interessantes Merkmal ist die Glasandruckplatte, die bei dieser Kamera horizontal eingeschliffene Rillen aufweist, ein Detail, das bei keiner anderen Leica M3 bekannt ist – mit Sicherheit diente diese Kamera noch Erprobungszwecken. Die Kamera im absolut originalen und sehr schönen Zustand mit allen frühen Merkmalen, der Verschlussrahmen ist graviert mit „700045“. [LN]

Serial production of Leica M3 started at serial number 700001. All 800 cameras from the first series (up to 700800) are special inasmuch as they represent the initial production run. If the backdoor is opened, the shutter crate shows two circular shaped rails as a film guide – a detail not seen on later M3s. Even within this initial series, some particularly interesting cameras exist, which are those with the so-called “cornered” top plate: the shape of the top plate front exhibits a sharp, linear and non-rounded contour. Within approximately the first 100 serial numbers, even top plates with two such corners – on front and back side – were occasionally used.

The camera offered here is the 45th Leica M3 produced, sporting such a double-cornered top plate. Another interesting feature is the glass pressure-plate, which in the case of this camera shows horizontally aligned grooves, a detail never seen on any other Leica M3 – for sure this camera was still used for experimental purposes. The camera is in 100% original and very fine condition with all early features, the shutter crate engraved “700045“. [LN]

**Lot 054**

**LEICA M3 CHROME**

1954

**No. 700045**

Condition: B+

In perfect working order, with very early screw mount 5 cm Summicron f/2 lens no. 920879 from the first batch (1953) with bayonet adaptor, in fine condition (cap) and early carrying case.

**€ 8.000 \***

€ 15.000 – 18.000



Großmodelle aus Holz wurden für Ausstellungszwecke von der Firma Leitz offiziell seit etwa Ende der 1920er Jahre vereinzelt hergestellt. Es sind Exemplare der Leica IA, III, IIIf und M3 bekannt. Es existieren daneben auch eine Reihe solcher Großmodelle von dritter Hand, jedoch sind die Originalversionen um ein Vielfaches seltener. Von der Leica M3 wurden während der langen Produktionszeit dieser Kamera sogar eine Reihe verschiedener Versionen von Großmodellen gefertigt. Die erste davon entstand zum Zwecke der Präsentation der neuen Leica M3 anlässlich der Photokina in Köln im April 1954. [LN]

Giant wooden display models of Leica cameras were occasionally officially produced by Leitz since approximately the late 1920s. Examples of Leica camera models IA (A), III (F), IIIf as well as M3 have been reported. Furthermore, several custom-made giant models exist, but the original versions are exceedingly rare. Of the Leica M3 giant models, there even are a number of variations, made at different moments during the long production period of the M3. The first original giant display model of the Leica M3 was made for presentation of the then new camera in April 1954 at Photokina in Cologne. [LN]

**Lot 055**

**LEICA M3 GIANT DISPLAY MODEL**

1954

Condition: B-

First version original giant display model of Leica M3 with corner in top plate, with 5cm Summarit f/1.5 no. 000000. Very rare and attractive.

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.),  
Leica Illustrated History, Vol. III, 1998, p. 321



1950  
0131





Frühe M3 aus einer kleinen Serie von 200 Kameras (700801-701000), es ist dies die zweite Version der M3 mit Doppelaufzug in sehr schönem und funktionierendem Originalzustand,

Im ersten Jahr wurden 10.000 M3 Kameras fertiggestellt, 1955 waren es bereits 50.000 Einheiten. Nach mehr als 225.000 Kameras in verschiedenen Ausführungen wurde die Produktion der ersten M-Kamera im Jahre 1968 beendet. [PC]

Early M3 from a small batch of 200 cameras (700801-701000), second version (double stroke) with all original features, in very good condition with clean finder and perfect shutter.

All in all, 10,000 M3 cameras were produced in the first year, rising to almost 50,000 units in 1955. After more than 225,000 cameras in different versions, the production of the first M-camera was terminated in 1968. [PC]

**Lot 056**

**LEICA M3 CHROME**

1954

**No. 700878**

Condition: B+

LEICA M3 with un-numbered (prototype or sample) Summaron 3.5/3.5 cm, matching 3.5 cm SBL00 BL finder, IROOA hood and cap.

**€ 3.000**

€ 6.000 – 7.000



1950  
0133



Im Rahmen des Aufbaus der Bundeswehr ab 1955 stellten die Leica M Modelle einen erheblichen Anteil der Kleinbildkameras dar, die für die Truppe beschafft wurden. Selten sind darunter die oliv lackierten Versionen von Leica M3 und M1, später auch der M4. Von der Leica M3 wurden insgesamt weniger als 300 Exemplare in dieser Ausführung hergestellt. In den Aufzeichnungen der Abteilung Fotomontage sind oliv lackierte Leica M3 Kameras nachgewiesen im Seriennummernbereich 927671 bis 927734. [LN]

When the West German Army (Bundeswehr) was established after 1955, the Leica M cameras formed a large share of the photographic 35 mm cameras ordered for the troops. Rare versions are the Leica M3, M1 and later also M4 models in olive paint finish. Of the Leica M3, less than 300 units were prepared in this finish in total. The Leitz factory records of the camera assembly department list olive M3s from serial number 927671 to 927734. [LN]

**Lot 057**

**M3 OLIVE BUNDESEIGENTUM**

1958

**No. 927690**

Condition: C

Early version olive paint Leica M3 "Bundeswehr" in absolutely original, used condition. Camera in perfect working order. Engraved "Bundeseigentum 12-121-5418" on top plate, with matching Elmar 5 cm f/2.8 lens no. 1589845 engraved "Bundeseigentum", IT00Y hood engraved "Bundeseigentum 12-121-5529" and matching olive green carrying case.

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 14.000



1950  
0135



Pressefotografen legen vielfach Wert auf eine dezente, unauffällige Leica Kamera. Anstelle glänzender Verchromung wurde für die Leica M3 in dieser Ausführung eine seidenmatte, schwarze Lackierung gewählt. Aufgrund ihrer kleinen Stückzahl sind die schwarz lackierten Versionen der frühen Leica M-Modelle heute gesuchte Sammlerstücke. Während die Gesamtproduktionszahl der Leica M3 fast eine viertel Million erreichte, wurden nur 1.410 Kameras ursprünglich als schwarz lackierte Ausführungen gefertigt. Die Lackierung war nicht so haltbar wie etwa eine Verchromung. Zudem gingen die meisten der professionellen Anwender nicht gerade pfleglich mit ihren Kameras um. Gut erhaltene Exemplare im Originalzustand sind daher kaum zu finden. [LN]

Often press photographers attach particular importance to an inconspicuous, unobtrusive Leica camera. Instead of shiny silver chrome plating, this version of the Leica M3 is finished in satin matte black paint. Today the black paint versions of the early Leica M models are sought-after collector items because of their limited production quantities. While the total production of the Leica M3 reached almost a quarter of a million units, only 1,410 cameras were originally prepared in black paint finish. The lacquer was by far not as resistant as chrome plating. Furthermore, the professional journalists usually were not overly careful when using their cameras. Thus well-preserved examples in fine original condition are very difficult to find. [LN]

**Lot 058**

**LEICA M3 BLACK PAINT**

1959

**No. 959458**

Condition: B/C

A very early and fully original body from the first official batch (959401-959500) in good working order with matching black paint Summilux 50 mm f/1.4 lens no. 1644818 (with black lens bayonet). delivered on March, 31nd 1960 to Leitz, Hamburg

**€ 8.000 \***

€ 16.000 – 20000





1950  
0137



Die schwarz lackierten M Kameras üben seit langem eine besondere Faszination auf Sammler aus. Zum einen weil selten (die meisten M3, M2, M4 Kameras wurden in verchromter Ausführung geliefert), zum anderen weil die schwarz lackierten Kameras durch ihre oft sehr starke Verwendung von Pressefotografen eine besonders schöne Patina bekommen, wogegen gebrauchte Chrom Kameras nicht diese Ausstrahlung haben. Natürlich ist auch die Geschichte der oft bekannten Besitzer und die Fotografien, die mit diesen Kameras gemacht wurden, von großem Interesse für Sammler. [PC]

M cameras with black varnish have long held a special fascination for collectors. On the one hand, this is because they are rare (most of the M3, M2 and M4 cameras were delivered in a chrome version), on the other because the black-paint cameras were often used very heavily by press photographers and thereby acquired a particularly beautiful patina, whereas used chrome cameras do not have this charisma. Of course, the history of the often well-known owners and the photographs taken with these cameras is also of great interest to collectors. [PC]

**Lot 059**

**LEIVA M3 BLACK PAINT**

1964

**No. 1097849**

Condition: B

100% original black paint camera in fine condition and perfect working order, with matching black paint Summicron 2/50 mm no. 1954774 (clean optics, black cap), strap.

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 14.000



Die Leica MP ist viel mehr als nur eine Variante der Leica M3. Sie ist das einzige Serienmodell, das eine individuelle Nummerierung aufweist und von den sonst üblichen Fabrikationsnummern aller anderen Leica-Kameras völlig abweicht. Die MP gehört mit einer Gesamtzahl von nur 412 Exemplaren wohl zu den seltensten Leicamodellen überhaupt. Von der schwarz lackierten Ausführung wurden lediglich 141 Stück produziert und hauptsächlich von Berufsfotografen erworben. Viele der berühmten Magnum Fotografen haben mit MP Kameras gearbeitet. Sie zählt heute zu den begehrtesten Leicas überhaupt.

Die Idee, die schließlich zur Fertigung der MP führte, stammte von einigen bekannten amerikanischen Pressefotografen, die sich die Vorteile der Leica IIIf in Verbindung mit dem Schnellaufzug „Leicavit“ auch an der Leica M zunutze machen wollten. Vor allem die Anregungen von Alfred Eisenstaedt und David Douglas Duncan stießen bei Dr. Ludwig Leitz – der 1955 Leiter der Entwicklungs- und Konstruktionsabteilung war – auf großes Interesse.

Auf der „Photokina“ in Köln – vom 29. Sept. bis 7. Okt. 1956 – wurde dann auch die neue Leica MP erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. Sie war eigentlich eine Sonderausführung der M3, jedoch für den Betrieb mit dem Schnellaufzug „Leicavit-MP“ bestimmt. Allein durch den Umstand, daß die Leica MP fast ausschließlich von Bildjournalisten gekauft und verwendet wurde, lassen den Schluss zu, dass eine zweite schwarz lackierte MP in diesem fast neuwertigem Originalzustand, praktisch unmöglich zu finden sein wird. [BAW]

The Leica MP is actually much more than a mere variation on the Leica M3. It is the only serial model which has an individual number, differing fundamentally from the usual fabrication numbers of all other Leica cameras. With a total number of only 412 units produced, the MP is among the rarest Leica models of all times. The black-paint version was produced only 141 times and acquired mainly by professional photographers. Many of the famous Magnum photographers used MP cameras. Today it is among the most sought-after Leicas of all.

The idea which led to the production of the MP model came from several well-known American press photographers, who wanted to make use of the advantages of the Leica IIIf in combination with the rapidwinder “Leicavit” on their Leica M as well. It were mainly the suggestions of Alfred Eisenstaedt and David Douglas Duncan which aroused the interest of Dr. Ludwig Leitz, who was the director of the development and construction department in 1955.

At the Cologne “Photokina” fair from September 29 to October 7, 1956, the new Leica MP was first introduced to the public. It was actually a special edition of the M3, but meant to be used with the rapidwinder “Leicavit-MP”. The mere fact that the Leica MP was bought and used almost exclusively by photo journalists allows us to conclude that a second, black-paint MP in this pristine, original state would be practically impossible to find. [BAW]

**Lot 060**

**MP BLACK PAINT**

1957

**No. MP-99**

Condition: A-

Black paint MP in almost mint and original, never restored condition, with matching Leicavit MP and black paint Summicron 2/5 cm no.1468952, casting no. 111802, P 99 engraved on chassis, original everready case. With expertise by Ottmar Michaely. It is remarkable that camera and lens were both originally shipped together to New York on November 19, 1957 (shipping number 49851/61932).

Provenance:

Private collection USA.

**€ 140.000 \***

€ 250.000 – 300.000







Originale Leica MP mit allen frühen Merkmalen wie Gehäuse ohne Selbstauslöser und erste Version Ösen, passende Rückwand (die Deckkappe wurde bei Leitz in den 70er Jahren neu verchromt, sonst wurde die Kamera niemals umgebaut).

Die ersten Chrom MP Kameras waren eine kleine Gruppe im Nummernkreis MP-1 bis MP-11, gefolgt von den Kameras MP-151 bis MP-402. [PC]

Original Leica MP with all early features, e.g. body without self-timer and with early version of lugs, matching back door (top plate was re-chromed by Leitz in the 1970s, otherwise it has been never refinished or modified).

The chrome MP started with a small batch between nos. MP-1 to MP-11, followed by nos. MP-151 to MP-402. [PC]

**Lot 061**

**LEICA MP CHROME**

1957

**No. MP-309**

Condition: A/B

Fully original chassis engraved with matching number "P-309", in perfect working condition, with 3 notches on filmstage, with chrome Leicavit MP in original (B+) condition, rigid Summicron 2/5 cm no. 1466750 (cap), original everready case. Approved and serviced by Ottmar Michaely.

**€ 20.000 \***

€ 40.000 – 50.000



Auch von der Leica M2 wurden - überwiegend an Berufsfotografen - kleine Stückzahlen in schwarz lackierter Ausführung geliefert. Insgesamt waren es nur 2.451 Exemplare von insgesamt über 80.000 produzierten Leica M2. Nur die Kameras der allerersten schwarz lackierten Serie (948601-949100) hatten noch einen Freigabeknopf anstelle des späteren Hebels zur Freigabe der Rückwicklung.

Hier eine seltene schwarz lackierte Leica M2 Kamera aus dieser ersten Serie mit allen Originalmerkmalen: ganz schwarz lackierte Verriegelung im Bodendeckel, Beleuchtungsfenster in Echtglas und Kamera ohne Selbstauslöser.

Siehe Los 064 für ein identisches Objektiv mit aufeinanderfolgender Seriennummer. [LN]

Small quantities of the Leica M2 were also delivered in a black paint finish, mostly for professional photographers. In total, there were only 2,451 pieces, compared to a total production of more than 80,000 units of the Leica M2. Only the very first batch of 500 black-paint M2 cameras (Nos. 948601-949100) were equipped with a push-button rewind unlock, before the design was changed to the lever version.

Here a rare Leica M2 black-paint camera from this very first batch with all the original features: all-black bottom-plate lock, frameline illumination window with real glass and camera without self-timer.

See lot 064 for an identical lens with consecutive serial number. [LN]

**Lot 062**

**LEICA M2 BLACK PAINT**

1958

**No. 948872**

Condition: B-

In good and perfect working condition, with a very rare and early (1959) black-painted 8-element "dual mount" 35 mm Summicron f/2 lens no. 1654937 with black bayonet (lens with clean optics and black-paint lens cap), strap.

**€ 10.000 \***

€ 18.000 – 22.000



Für die seltenen schwarz lackierten Versionen der frühen Leica M Modelle M3, MP und M2 wurden vereinzelt auch schwarze Objektive geliefert. Die Leica Objektive waren zu dieser Zeit ansonsten generell silbern verchromt. Diese seltenen frühen schwarz lackierten Objektive wurden nur in sehr kleinen Stückzahlen produziert und scheinen rarer als die Kameragehäuse an sich - vermutlich aufgrund der Tatsache, dass sich doch viele Fotografen mit den schwarzen M Kameras für Objektive entschieden, die in schwarz überhaupt nicht angeboten wurden, wie etwa die Elmar 50 und 90 mm Objektive.

Selbst von den wenigen Objektiven, die in der seltenen schwarzen Ausführung geliefert wurden, sind eine Reihe von Varianten bekannt. Besonders interessant sind darunter die frühesten Versionen, bei denen das Objektivbajonett nicht verchromt wurde. Statt dessen wurde es „blau gebeizt“, was eine schwarze Oberfläche ergibt, die bräunlich schimmert, wenn das Messing aufgrund des Gebrauchs hindurchscheint. Bei den beiden folgenden Losen handelt es sich um solche frühen schwarzen M Objektive mit schwarzem Bajonett. [LN]

For the rare black paint finish versions of the early Leica M models M3, MP and M2, a small selection of lenses were also supplied in black, at a time when Leica lenses were generally finished in silver chrome. Those scarce early black-paint finished Leica M lenses were only produced in very small quantities and seem to be rarer than the camera bodies as such. Most probably, this is because some of the photographers with black-paint M cameras chose lens types which were not available in black paint finish at all, such as the Elmar 50 and 90 mm lenses.

Even among the few rare lenses delivered in black, a number of variations has appeared. Of particular interest are the earliest of those, which contain a bayonet flange made of brass without chrome plating. Instead it shows a “blue stained” black surface, which turns brownish/black when the brass underneath shines through with increasing use and wear. The two following lots are such early black M lenses with black bayonets. [LN]

**Lot 063****SUMMILUX 1.4/50 mm BLACK PAINT**

1958

**No. 1644756**

Condition: B-

Here a very early and 100% original black-paint 50 mm Summilux f/1.4 lens with brass bayonet, clean optics, caps.

**€ 3.000 \***

€ 5.000 – 7000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. II, 1994, p. 172.





1950  
0147



Das achtlinsige Summicron 1:2/35 mm wurde auf der Photokina 1958 erstmals vorgestellt. Es war speziell für die Fotografie unter ungünstigen Lichtverhältnissen gedacht und eignete sich hervorragend nicht nur für Schwarzweiss-, sondern vor allem auch für Farbaufnahmen. Das achtlinsige Summicron 35 mm wurde bis 1969 gefertigt und erfreut sich aufgrund seiner charakteristischen Abbildungseigenschaften bis heute großer Beliebtheit. Es ist daher eines der wenigen klassischen Leica Objektive, die nicht nur von Sammlern, sondern auch von Anwendern besonders gesucht werden. Bei dem vorliegenden Objektiv handelt es sich ebenfalls um die sehr seltene schwarz lackierte Ausführung der ersten Version, mit Messingbajonett.

Siehe Los 062 (Leica M2 mit identischem Objektiv mit aufeinanderfolgender Seriennummer). [LN]

The 8-element 35 mm Summicron f/2 lens was first introduced at Photokina in 1958. It was eminently suited to available light photography in both colour and monochrome. The 8-element 35 mm Summicron was produced until 1969 and is still very popular due to its particular optical performance characteristics. Therefore, today it is one of the classical Leica lenses in especially high demand not only among collectors, but also users. The lens here also is of the very rare first black-paint version with brass bayonet flange.

See lot 062 (Leica M2 with identical lens with consecutive serial number). [LN]

### Lot 064

#### SUMMICRON 2/35 mm BLACK PAINT

1959

**No. 1654936**

Condition: B-

With clean optics, black-paint front cap, rear cap.

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 14.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. II, 1994, p. 157.



Das Leitz Canada Summilux 1:1,4/35 mm Objektiv wurde auf der Photokina 1960 eingeführt. Es war das erste Weitwinkelobjektiv zur Leica mit einer Lichtstärke von 1:1,4. Ein schwer anmutender Frontring aus Edelstahl als vorderer Abschluss der Objektivfassung ist das charakteristische Merkmal der ersten Version dieses Objektivs, dieser diente zur Aufnahme der speziellen Gegenlichtblende OLLUX.

Es wurden am Anfang zwei Ausführungen parallel angeboten: eine reguläre (M2) Version sowie ein Modell mit eingebautem Suchervorsatz, der das 50 mm Sucherbild der Leica M3 entsprechend verkleinerte. Wovon das zweitgenannte wohl in weitaus größeren Stückzahlen produziert wurde. Die Ausführung für die M2 kann problemlos an allen späteren Leica M Modellen verwendet werden, da diese über einen eingebauten Weitwinkelsucher mit Leuchtrahmen für 35 mm verfügen. Im Jahr 1966 wurde die Objektivfassung umkonstruiert in eine Version mit regulärer A42 Vorderfassung.

Das Stahlring-Summilux für die M2 ist ein klassisches Sammlerstück. In jüngster Zeit hat sich zudem ein regelrechter Trend entwickelt, gerade diese seltene frühe Version des Objektivs an modernen Leica M Kameras zum Fotografieren zu verwenden, obwohl Leitz bis zur Einstellung der Produktion im Jahr 1992 nie eine Änderung des optischen Aufbaus bekannt gegeben hat. [LN]

The Leitz Canada 35 mm Summilux f/1.4 lens was introduced at the Photokina fair in 1960. It was the first wide-angle Leica lens with f/1.4 aperture. In the first version, the lens front mount is designed in the form of a quite heavy stainless steel rim which could accommodate the special OLLUX sunshade.

Two versions of that lens were launched at the same time: a regular (M2) type as well as a model with incorporated optical viewing unit that enlarged the 50 mm brightline finder image of the Leica M3. Of the second one, by far a larger proportion seems to have been produced. The M2 type can easily be used on any later Leica M camera, which all are equipped with a built-in wide-angle finder and 35 mm frameline. In 1966 the lens mount was redesigned with a regular A42 front mount.

The steel rim M2 type Summilux is a classic collectible. Recently quite a trend also seems to have developed for using particularly this rare first version of the lens with modern Leica M cameras, although Leitz never announced a change in optical design, until the lens was discontinued as late as 1992. [LN]

**Lot 065**

**SUMMILUX 1.4/35 mm CHROME**

1960

**No. 1765043**

Condition: A-

Mint and rare steel rim 35 mm Summilux f/1.4 lens for M2 with perfect optics, filter ring, both caps, OLLUX hood, maker's box.

**€ 3.000 \***

€ 6.000 – 7.000



1960  
0151





Sehr seltenes und spezielles, gesuchtes Summilux 1:1,4/35 mm in schwarzer Ausführung mit Chrom Frontring. Diese Objektive wurden parallel zur Chrom Version hergestellt, für die M3 mit und für die M2 ohne Suchervorsatz. Ab 1961 wurden die Objektive unter 11872 (für M3) und 11869 (für M2) gelistet. Entworfen von Dr. W. Mandler, wurde das siebenlinsige Objektiv ausschließlich in Kanada hergestellt. Es gibt keine Aufzeichnungen, wie viele in schwarzer Ausführung mit Chrom Frontring hergestellt wurden, die Anzahl war aber sehr gering. Es konnte bis 1966 mit der speziellen OLLUX verwendet werden, dann wurde das Objektiv zur Verwendung mit Serie VII Filter in der teilbaren Blende 12504 umkonstruiert. [PC]

A very rare and special, sought-after lens is the 35 mm Summilux f/1.4 lens in black finish with chrome front rim. The lens was produced parallel to the all-chrome version, for M3 with a rangefinder attachment and for M2 without the attachment. From 1961 they were catalogued as the 11872 "RF" model and the 11869 for the M2. Designed by Dr. W. Mandler, the seven-element lens was only produced in Canada. There are no records showing how many lenses were made in black finish with chrome rim, but the numbers were very low. It accepted the special lens hood OLLUX until 1966, when the lens was changed to accommodate series VII filters in divisible lens hood 12504. [PC]

**Lot 066**

**SUMMILUX 1.4/35 mm BLACK**

1960

**No. 1777537**

Condition: B+

Rare black version with chrome front rim in very fine condition, only the focusing handle and infinity lock button (black-painted) with some wear (crisp aperture stops, smooth focusing, rear cap), including OLLUX hood.

**€ 15.000**

€ 25.000 – 30.000



Die Produktion der Leica M2 in Kanada begann im Jahr 1958 mit der Nummer 937621. Es sind vereinzelt Leica M Kameras aus dem kanadischen Leitz Werk bekannt, die Bezeichnungen lautend „PL-P 000X“ tragen. Die Bedeutung dieser Bezeichnungen ist bis heute unbekannt. Die Kameras mit der Gravur „PL-P 000 00x“ kann man als Prototypen oder Vorserien der Midland Produktion bezeichnen. Sie dienten dem Leica Konstrukteur Heinrich Staubach, der von 1954 bis 1974 bei Leitz Canada tätig war, als Versuchskameras. Die Leica M2 mit der Gravur „PL-P 000 003“ ist in der 21. WestLicht Auktion versteigert worden. Aus dem Nachlass eines ehemaligen Kamerakonstruktors von Leitz Kanada ist bislang bereits eine Leica M3 mit der Nummer „PL-P 0007“ bekannt. [LN]

Production of Leica M2 cameras in Canada began with serial number 937621 in 1958. Individual cases of Leica M cameras from the Canadian Leitz plant have surfaced, bearing markings which read “PL-P 000X”. The purpose of these markings is yet unknown. The cameras are prototypes or pre-series cameras of the Midland M2 production and served the Leica constructor Heinrich Staubach, working for Leitz Canada from 1954 until 1974, as test cameras. M2 PL-P 000 0003 was sold in the 21st. WestLicht auction. The existence of a Leica M3 camera with the number “PL-P 0007” from the estate of a former Leitz Canada camera designer is known. [LN]

### Lot 067

#### LEICA M2 CANADA PROTOTYPES

1958

**No. PL-P 000 0001/2**

Condition: B+

Here are two specimens of Leica M2 cameras (top plates engraved with “Wetzlar”), with the unusual markings PL-P 0001 and PL-P 0002. In fact, both shutter crates are internally engraved “937622”, which represents the second serial number ever of a Leica M2 camera produced in Canada.

**€ 20.000 \***

€ 40.000 – 45.000

*LITERATURE* Charles Duckworth/Randol Hopper (eds.), The Midland M's'LHSA Archive.



1950  
0155



Gegen Ende der 1950er Jahre hatte die Firma Leitz etwa 7.000 Beschäftigte. Auch im Werk selbst wurden Leica Kameras benutzt, und zwar in den unterschiedlichsten Abteilungen, in denen man Kameras benötigte. Außerdem bestand ein gut organisierter Leihbetrieb für die Mitarbeiter, die sich keine Leica Kamera leisten konnten oder wollten, um ihnen für eine gewisse Zeit eine Kamera für den privaten Gebrauch kostenlos zur Verfügung zu stellen. Seit dem Leica Modell IA waren diese internen Leica Kameras teilweise besonders gekennzeichnet, damals mit der Gravur „Leih-Kamera“.

Nach dem Krieg wurde, beginnend mit dem Modell IIIC, die Bezeichnung „Betriebskamera“ eingeführt. Nicht nur in absoluten Verkaufszahlen, sondern auch im Leitz-internen Gebrauch blieb die Leica M2 hinter der M3 im Verhältnis weit zurück. Von den Leica M2 Betriebskameras wurden maximal 82 Exemplare, beginnend mit der Nummer 2001, gefertigt. [LN]

By the end of the 1950s, Leitz Wetzlar had about 7,000 employees. Leica cameras were used also internally in various departments where cameras were needed, and there was a well-organised camera lending service for temporary private use, as a courtesy to those members of the company who couldn't or didn't want to afford a Leica camera. Beginning with the Leica model A marked "Leih-Kamera" (camera on loan), the stock of these internal factory Leica cameras marked "Leih-Kamera" (loan-camera) by engraving.

After the war, the term "Betriebskamera" was used, beginning with Leica model IIIC. Not only in total sales, but also for internal use, the number of Leica M2 cameras was much less than of the M3 in proportion. A maximum of 82 Leica M2 "Betriebsk." cameras were completed, beginning with no. 2001. [LN]

## Lot 068

### LEICA M2 CHROME BETRIEBSKAMERA

ca. 1959

No. 2031

Condition: C

Very rare Leica M2 Betriebskamera (for factory use only), in fully original condition, top plate engraved "Betriebsk. M2 – 2031", with matching Leicavit MP.

€ 4.000

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* Lars Netopil, „Die Betriebskameras“, in: *VIDOM*, no. 58, Leica Historica e.V., Germany, September 1994, p. 6ff; Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), *Leica, a history illustrating every model and accessory*, p. 167.





1950  
0157



Insbesondere aufgrund des vielfach geäußerten Wunsches von Seiten der Pressefotografen erscheint im Jahr 1957 die Leica M2 mit einem eingebauten Sucher für 35 mm Weitwinkel-Objektive. Das 50 mm Sucherbild wird bereits verkleinert dargestellt, was von vielen Käufern der M2 als Vorteil angesehen wird. Als Kamera für den professionellen Einsatz ist sie mit dem robusten, manuell zurückzusetzenden Bildzählwerk ausgestattet. Die Leica M2 wurde parallel zur M3 angeboten. Von insgesamt über 76.000 produzierten Einheiten entstanden nur rund 1.500 Exemplare im Leitz Werk in Kanada. Bei der Montage dieser Kameras wurden in aller Regel Deckkappen aus der Wetzlarer Produktion verbaut. Lediglich wenige Einzelstücke sind mit der Herstellerbezeichnung "Leitz Canada" versehen worden, vermutlich zu Zwecken der Bemusterung. [LN]

In response to requests from press photographers, the M2 with built-in 35 mm wideangle viewfinder was introduced in 1957. The frameline for the 50 mm field in the viewfinder is smaller, which was generally appreciated by the M2 customers. As a camera made for professionals, it is equipped with the robust manually resettable framecounter. The Leica M2 was offered parallel to the M3. Only about 1,500 units of the Leica M2 were assembled at the Leitz plant in Canada, while total production of this camera numbered more than 76,000. Usually these cameras were equipped with top plates from the Wetzlar production. Just a handful of single units carry the "Leitz Canada" engravings and were probably intended as samples. [LN]

**Lot 069**

**M2 CHROME MIDLAND**

1960

**No. 987300**

Condition: A-

Very rare Leica M2 produced in Canada, engraved "Ernst Leitz Canada Limited Midland Ontario" on the top plate. The body is in top condition, with matching chrome Summilux 1.4/35 mm no. 1765155 (yellow filter), OLLUX hood and chrome Tele-Elmarit 2.8/90 mm no. 2001842 (clean optics, UV filter, black 12575 hood, caps).

**€ 5.000**

€ 10.000 – 12.000



Dieser Prototyp einer Stereoschiene für Leica M in schwarz lackierter Ausführung ist in der Literatur oder Katalogen nicht erwähnt.

Graviert mit „ERNST LEITZ WETZLAR GERMANY“.

Stereofotografie war eine der frühen Spezialanwendungen mit der Leica. Bereits im Jahr 1926 stellte Leitz seinen ersten Stereoschieber für die Leica Mod. I A vor. Die serienmäßig hergestellten Stereoschienen von Leitz waren grundsätzlich derartige Schieber für eine Kamera, die nach der ersten Aufnahme vom einen Ende der Schiene zum anderen geschoben werden musste. Dies erforderte natürlich stehende Objekte. Trotz allem blieben Leitz Stereoschienen für zwei Kameras Versuche und wurden niemals kommerziell produziert. Lediglich eine Handvoll unterschiedlicher Prototypen sind davon bekannt. [LN]

This probably unique prototype stereo bar for Leica M bodies in black-paint finish is not listed or illustrated in any literature or catalogue.

Engraved “ERNST LEITZ WETZLAR GERMANY”.

Stereo photography was one of the early special applications with the Leica. Leitz announced the first stereo slide bar FIARO for the Leica model A as early as 1926. Stereo bars commercially produced by Leitz were always designed for one camera, which needed to be slid from one end of the bar to the other after taking the first image, then taking the second. Obviously, this technique required non-moving objects. However, Leitz stereo bars for two cameras remained experimental and were never produced in series. Only a handful of different prototypes are known to exist. [LN]

### Lot 070

#### LEICA M PROTOTYPE STEREO BAR

c.1960

Condition: B+

Stereo bar for two Leica M bodies in black-paint finish. With adjustable basis. With two chrome M2 bodies with very close serial numbers (nos. 1061294 & 1061922) and two 50 mm Elmar f/2.8 lenses (nos. 1590420 & 1728523), T00UG table tripod and F00MI ball head.

€ 7.000

€ 12.000 – 15.000

*LITERATURE* Wilhelm Albert, Geburtstage der Leitz-Foto-Konstruktionen ab 1927, Leica Historica e.V., 1995, p. 173 (for a stereo bar for two cameras from 1951).





Schon bald nach der Einführung der Leica M wurden bei Leitz Wetzlar Versuche für einen elektrischen Motorantrieb zu der neuen Kamera unternommen. Frühe Versuchsmuster einer motorisierten M3 Variante gehen auf Leitz Konstrukteur Werner Hilgendorf und das Jahr 1957 zurück, woraus Adam Wagner 1958 schließlich die Leica MP2 entwickelte. Keine dieser beiden Varianten wurden jemals in Serie gefertigt. Was im Jahr 1965 schließlich als Leitz New York Elektromotor für die Leica Modelle M2-M und später M4-M/MOT eingeführt wurde, geht auf Norman Goldberg und die frühen 1960er Jahre zurück.

Goldberg entwickelte seinen frühen Motorantrieb, genannt „Camcraft N-5“, den er auch selbst herstellte und vertrieb. Dieser bestand aus einem modifiziertem Leicavit-MP, an dem ein Griff angebracht war, in dem der Motor Platz fand. Vermutlich wurden insgesamt weniger als 30 Exemplare von dieser Version gefertigt. Darauf folgte eine Konstruktion mit einer kompakteren, gefälligeren Form, die an TPI in Kalifornien verkauft wurde und von dort als REMODRIVE im Frühjahr 1965 vorgestellt wurde, bevor E. Leitz Inc. alle Rechte daran erwarb und den „Leica-Motor“ schließlich Ende 1965 offiziell ankündigte. [LN]

Soon after the Leica M came out, attempts were made to design an electrical motor drive for the new camera by Leitz Wetzlar. Earliest experimental units of motorized M3 cameras were completed by Leitz designer Werner Hilgendorf in 1957, which turned into the development of the motorized Leica MP2 by Adam Wagner in 1958. Neither ever went into commercial production. What was later sold as Leitz New York's electrical motor drive for Leica M2-M and M4-M/MOT cameras from 1965 originated with Norman Goldberg in the early 1960s.

Goldberg designed, manufactured and marketed his early motor called “Camcraft N-5”, based on a Leicavit-MP with a grip that contained the motor. Only less than 30 units of this version seem to have been completed. A more streamline version followed in 1964 and was sold to TPI in California, who announced it as REMODRIVE in spring 1965, before E. Leitz Inc. purchased all rights and formally announced the Leica Motor in late 1965. [LN]

## Lot 071

### LEICA M1 + LEICA MOTOR CAMCRAFT N-5

c. 1964

No. 28

Condition: A/B

Rare outfit with electric prototype motor “Camcraft N-5” no. 28 in excellent condition, the hand grip with some small cracks, with original battery case with connection cord and strap, Camcraft maker's case, with mint M1 no. 1067783, modified “Camcraft Z Housing” Visoflex III with pellicular mirror, 90° magnifier, 16466M adapter and Telyt 4/20 cm no. 1899918, two original brochures.

Provenance: Don Goldberg (son of Norman Goldberg), to the present vendor (with letter of confirmation by Don Goldberg).

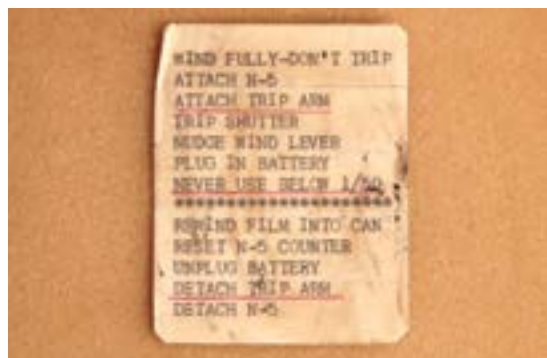
€ 12.000 \*

€ 20.000 – 25.000

LITERATURE James L. Lager (ed),  
Leica Illustrated History, Vol. III, 1998, p. 67, 175.



1960  
0163



Abbas, ein nach Paris verpflanzter Iraner, hat sein fotografisches Werk der politischen und sozialen Berichterstattung über die Entwicklungsländer des Südens gewidmet. Seit 1970 sind seine Hauptwerke in Magazinen weltweit publiziert worden, die sich mit den Kriegen und Revolutionen in Biafra, Bangladesch, Ulster, Vietnam, dem Nahen Osten, Chile, Kuba und Südafrika beschäftigen, letzteres mit einem Essay über die Apartheid. Von 1978 bis 1980 fotografierte er die Revolution im Iran, wohin er 1997 zurückkehrte - nach 17 Jahren freiwilligen Exils. Sein Buch *Iran Diary 1971-2002 (Autrement 2002)* stellt eine kritische Interpretation der Landesgeschichte dar, die als persönliches Tagebuch fotografiert und geschrieben ist.

Von 1983 bis 1986 reiste er durch Mexiko, wobei er das Land fotografierte, als schreibe er einen Roman. Eine Ausstellung und ein Buch mit dem Titel *Return to Mexico, Journey beyond the Mask (W. W. Norton 1992)*, das seine Reisetagebücher enthält, halfen ihm, seine fotografische Ästhetik zu definieren.

Über seine Fotografie schreibt Abbas: „Meine Fotografie ist eine Reflektion, die in der Aktion auflebt und zur Meditation führt. Spontaneität - der angehaltene Augenblick - interveniert während der Aktion, im Sucher. Die Reflektion des Subjekts geht dem voraus. Eine Meditation oder Finalität folgt dem, und genau in diesem erhöhten und fragilen Moment entwickelt sich die wirkliche fotografische Sprache, die Sequenz der Bilder. Deshalb braucht man für diese Unternehmung den Geist eines Schriftstellers. Bedeutet Fotografie nicht ‚Schreiben mit Licht‘? Der Unterschied besteht darin, dass dem Schriftsteller sein Wort gehört, während der Fotograf von seinem Foto besessen sein muss, von der Grenze der Realität, die er überwinden muss, um nicht ihr Gefangener zu werden.“ [PC]

Abbas, an Iranian transplanted to Paris, has dedicated his photographic work to the political and social coverage of the developing southern nations. Since 1970, his major works have been published in world magazines and includes wars and revolutions in Biafra, Bangladesh, Ulster, Vietnam, the Middle East, Chile, Cuba, and South Africa with an essay on apartheid. From 1978 to 1980, he photographed the revolution in Iran, and returned in 1997 after a 17 years voluntary exile. His book *Iran Diary 1971-2002 (Autrement 2002)* is a critical interpretation of its history, photographed and written as a personal diary.

From 1983 to 1986, he travelled in Mexico, photographing the country as if he were writing a novel. An exhibition and a book, *Return to Mexico, Journey beyond the Mask (W. W. Norton 1992)*, which includes his travel diaries, helped him define his aesthetics in photography.

About his photography Abbas writes: “My photography is a reflection, which comes to life in action and leads to meditation. Spontaneity - the suspended moment - intervenes during action, in the viewfinder. A reflection on the subject precedes it. A meditation on finality follows it, and it is here, during this exalting and fragile moment, that the real photographic writing develops, sequencing the images. For this reason a writer's spirit is necessary to this enterprise. Isn't photography 'writing with light'? But with the difference that while the writer possesses his word, the photographer is himself possessed by his photo, by the limit of the real which he must transcend so as not to become its prisoner.” [PC]

## Lot 072

### LEICA M3/M4

### BLACK PAINT CAMERAS 'ABBAS'

1962/69

Condition: C-

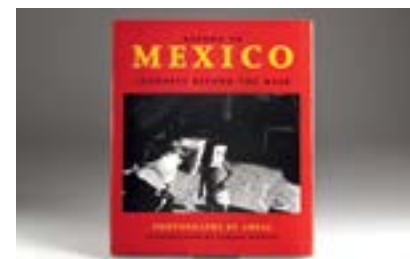
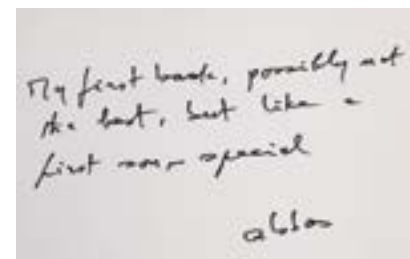
The cameras of famous Magnum photographer ABBAS:

- (1) M3 black paint no. 1059867 (1962) with black rapid winding crank and Summicron 2/50 mm no. 2608733,
- (2) special M4 black paint no. 1266561 (1970) with M3 viewfinder specially built for ABBAS. Only two more M4 with M3 viewfinder were built (for Henri Cartier-Bresson and Raymond Depardon). The camera comes with Summicron 2/35 mm no. 3605193,
- (3) M4 black paint no. 1246671 (1969) with Summicron 2/35 mm no. 2393818,
- (4) M4 black paint no. 1247639 (1969) with Elmarit 2.8/28 mm no. 2314960 and 28 mm view-finder SL00Z

All cameras in heavy used and working condition. With four books: *Iran: La Revolution Confisque* - edition 1980, *Retornos a Oapan*, edition 1986, *Return to Mexico*, edition 1992, *Iran Diary*, edition 2002 - all signed by the artist.

€ 36.000

€ 60.000 – 70.000





Bruno Barbey wurde in Marokko geboren und studierte Fotografie und Grafik an der Ecole des Arts et Métiers in Vevey in der Schweiz (1959-60). Von 1961 bis 1964 fotografierte er die Italiener als Protagonisten einer kleinen „theatralischen Welt“, um den Geist einer Nation fotografisch einzufangen.

Während dieses Jahrzehnts bekam er von Editions Rencontre in Lausanne den Auftrag, europäische und afrikanische Länder zu dokumentieren; ferner druckte *Vogue* regelmäßig seine Bilder ab. 1964 kam er zum ersten Mal in Kontakt mit Magnum; 1966 wurde er ein assoziiertes Mitglied und 1968 Vollmitglied. Im selben Jahr dokumentierte er die politischen Unruhen und die französische Studentenrevolte in Paris. Schließlich wurde er Vizepräsident von Magnum Europa (1978/79) und von 1992 bis 1995 Präsident von Magnum International.

Über vier Jahrhunderte hat Bruno Barbey fünf Kontinente und zahlreiche Krisen bereist. Obwohl er sich nicht als Kriegsfotograf versteht, hat er die Auseinandersetzungen in Nigeria, Vietnam, dem Nahen Osten, Bangladesch, Kambodscha, Irland, Irak und Kuwait dokumentiert.

Seine Werke sind von fast allen wichtigen Zeitschriften der Welt abgedruckt worden. Als überaus produktiver Bildautor, der häufig Bücher herausbringt, ist Barbey besonders bekannt für seine freimütige und harmonische Verwendung von Farben. Er arbeitet häufig in Marokko, wo er aufwuchs. Seine Fotografien sind international ausgestellt worden und befinden sich in den Sammlungen namhafter Museen. [PC]

Born in Morocco, Bruno Barbey studied photography and graphic arts at the Ecole des Arts et Métiers in Vevey, Switzerland (1959-60). From 1961 to 1964 he photographed the Italians as protagonists of a small “theatrical world”, with the aim of capturing photographically the spirit of a nation.

During that decade he was commissioned by Editions Rencontre in Lausanne to document European and African countries and was also a regular contributor to *Vogue* magazine. In 1964 Barbey began his relationship with Magnum Photos, and became an Associate member in 1966, and a full member in 1968, a year when he documented the political unrest and the French student riots in Paris. He eventually served as Magnum vice president for Europe in 1978 and 1979 and from 1992-1995 as President of Magnum International.

Over four decades, Bruno Barbey has journeyed across five continents and numerous world conflicts, though he does not consider himself a war photographer, he nevertheless covered the civil war in Nigeria, Vietnam, the Middle East, Bangladesh, Cambodia, Ireland, Iraq and Kuwait.

His work has appeared in most major magazines in the world. A prolific author who often exposes and expresses himself in book form, Barbey is especially known for his free and harmonious use of colour and has frequently worked in Morocco, the country of his childhood. He has been exhibited internationally and his photographs are in the collection of numerous museums. [PC]

## Lot 073

### LEICA M2 BLACK PAINT 'BRUNO BARBEY'

1962

No. 1043914

Condition: C

Original black painted M2 owned by famous Magnum photographer Bruno Barbey with matching and rare black 8-element Summicron 2/35 mm no. 1852188, strap. The camera comes with the certificate of ownership and his famous books: *Les Italiens and Maroc*.

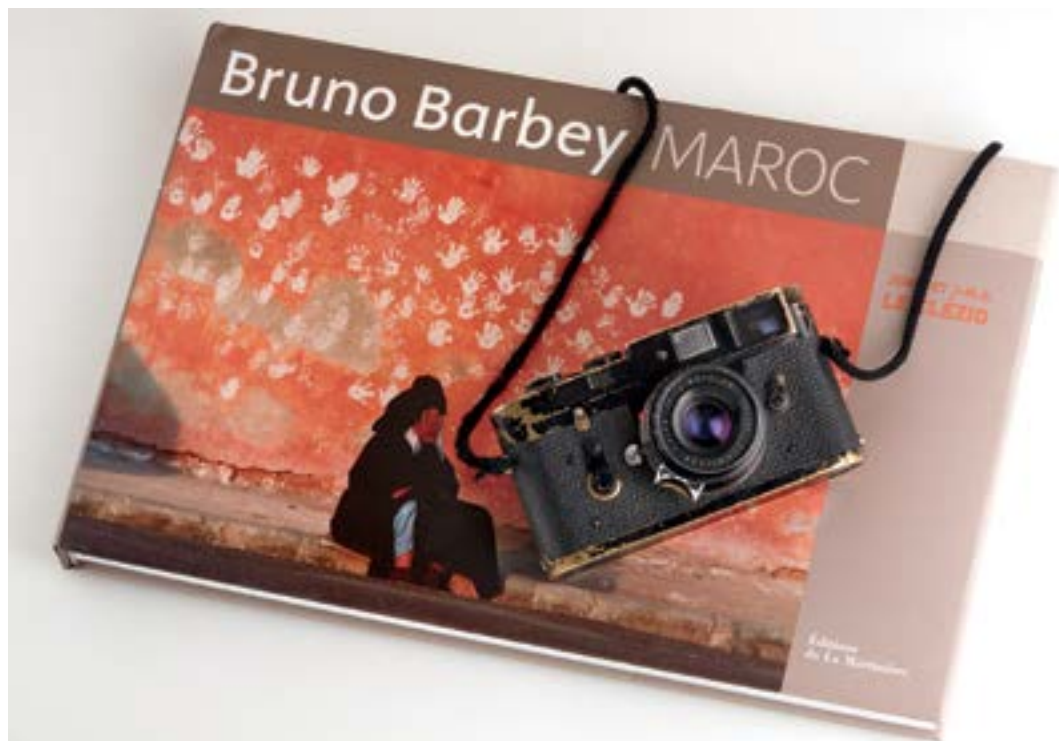
€ 15.000

€ 30.000 – 40.000

#### LITERATURE

Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), *Leica, a history illustrating every model and accessory*, p. 154-156.





Ian Berry (geb. 1934 in England) zog 1952 nach Südafrika, wo er sich alsbald das Fotografieren beibrachte. Nachdem er für die neue afrikanische Sonntagszeitung *eGoli* und die *Benoni City Times* gearbeitet hatte, interessierte er sich bald eher für freiberufliche Arbeit. Anfang der 1960er Jahre arbeitete er für die *Daily Mail*. Später stellte Tom Hopkinson, der ehemalige Redakteur der *British Picture Post*, Berry ein, um für das Magazin *Drum* zu fotografieren.

1962 lud Henri Cartier-Bresson ihn ein, Magnum beizutreten, als er in Paris lebte; fünf Jahre später wurde er ein Vollmitglied. 1964 zog er nach London und begann, für das *Observer Magazine* zu arbeiten. Seitdem hat er die Welt bereist und soziale und politische Konflikte in China, der Republik Kongo, der Tschechoslowakei, in Äthiopien, Israel, Irland, Vietnam und der ehemaligen Sowjetunion dokumentiert. Seine Werke sind in Publikationen wie *Esquire*, *Fortune*, *Geo*, *Life*, *National Geographic*, *Paris-Match* und *Stern* abgedruckt worden. [PC]

Ian Berry (born 1934 in England) moved to South Africa in 1952, where he soon taught himself photography. After working for the new African Sunday newspaper *eGoli* and the *Benoni City Times*, he soon became more interested in freelance work. In the early 1960s he worked for the *Daily Mail*. Later Tom Hopkinson, previously editor of the *British Picture Post*, hired Berry to work for *Drum* magazine.

He was invited by Henri Cartier-Bresson to join Magnum Photos in 1962 when he was based in Paris; five years later he became a full member. In 1964 he moved to London and began working for *Observer Magazine*. He has since travelled the globe, documenting social and political strife in China, Republic of Congo, Czechoslovakia, Ethiopia, Israel, Ireland, Vietnam, and the former Soviet Union. He has contributed to publications including *Esquire*, *Fortune*, *Geo*, *Life*, *National Geographic*, *Paris-Match*, and *Stern*. [PC]

## Lot 074

### LEICA M CAMERAS 'IAN BERRY'

1962/67

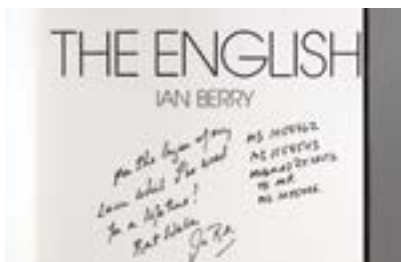
Condition: C/B

(1) Leica M3 black paint no. 1059942 (1962, 100% original, with rapid winding crank), (2) very special and late M3 (MP) black paint no. 1158503, with Leicavit MP, black rapid winding crank. The Leica M3 cameras of the late series lack the lens lock release guard. This version only appears within the very last batch of M cameras from 1967 (serial nos. 1158501-1158510). It represents a very interesting factory conversion into a Leica MP. In order to add the long coupling shaft for the Leicavit MP, the automatically resetting frame counter of the M3 had to be sacrificed. The original M3 top plate was kept, in which the former frame counter-window has been closed. Such conversions are extremely rare. (3) Leica M2 black paint no. 1075026 (1963) with Leicavit MP, black rapid winding crank.

All cameras with 'IAN BERRY' stickers on rear top plate. With the book *The English*, ed. 1978, signed "For the buyer of my Leicas which I've used for a lifetime" and with a large-size (30x40cm) vintage print Fulham Jubilee celebrations, London, published on page 71 of the book *The English* (stamped "Magnum Photo Library Print New York", signed).

€ 40.000

€ 70.000 – 90.000



Die Kamera gehörte Henri Cartier-Bresson, der sie von Ende 1960 bis zirka 1968 benutzte und sie dann Inge Morath schenkte. Die Innenseite der Rückwand trägt einen Schriftzug mit der Seriennummer in HCBs Handschrift, der auch die Initialen „HB“ umfasst, und dieselben Nummern auf dem Bodendeckel.

Der letzte Besitzer kontaktierte Martine Franck 2008 und traf sich mit ihr, und sie identifizierte die Handschrift eindeutig als die von HCB. Diese Kamera wurde Anfang 1960 einem Leica-Händler in Connecticut geliefert. Zu diesem Zeitpunkt besuchte HCB Arthur Miller und fuhr dann nach Nevada, wo der Film *The Misfits* in der Regie von John Huston gedreht wurde, mit Marilyn Monroe, Clark Gable und Montgomery Clift in den Hauptrollen. Es war der letzte Film, den Monroe und Gable zusammen drehten. Die Drehbuchgrundlage wurde von Arthur Miller verfasst. Die Dreharbeiten begannen im August 1960 in Dayton, Nevada. Henri Cartier-Bresson und Inge Morath waren die ersten von neun Fotografen, die Magnum entsendete.

Eines Morgens wartete HCB auf sein erstes Treffen mit Marilyn Monroe. Er legte die Kamera auf den Stuhl, auf den Monroe sich setzen sollte. Sie zögerte, aber interessierte sich bald für die glänzende schwarze Kamera. HCB sagte, „Die Kamera wartet auf ihren Segen“. Schließlich segnete sie die Kamera. In Arthur Millers Buch *The Misfits* zeigt eine Fotografie von Inge Morath HCB mit seiner M3 (S. 69). Der Magnum Fotograf Ara Güler fotografierte 1964 HCB mit seiner M3 und dem Summicron. Das Bild wurde in Ara Gülers *Creating the 20th Century. 100 Artists, Writers and Thinkers* auf S. 58/59 abgedruckt (das Buch gehört zum Los). Es zeigt die Kamera deutlich mit derselben Patina wie jetzt. Vgl. Los 132 im Fotografie-Teil für eine großformatige Abbildung dieses Bildes. [PC]

The camera was used and owned by Henri Cartier-Bresson from end of 1960 until about 1968 when he gave it to Inge Morath. The inside of the back door has a numbering of the serial number by HCB's handwriting including the initials "HB" by pencil with the same numbering on the base plate.

The late owner contacted and met Martine Franck in 2008 and she clearly identified HCB's handwriting. This camera was delivered to a Connecticut Leica dealer in early 1960 when HCB visited Arthur Miller and then used it for shooting the movie *Misfits* in Nevada directed by John Huston, starring Marilyn Monroe, Clark Gable and Montgomery Clift. It was the last movie of Monroe and Gable. The screen synopsis was written by Arthur Miller. The shooting started in August 1960 in Dayton, Nevada. Henri Cartier-Bresson and Inge Morath arrived in Dayton as the first photographers of nine which Magnum sent.

One day in the morning, HCB was waiting for his first meeting with Marilyn Monroe. He put the camera on the chair Monroe was supposed to sit. She hesitated, but was soon interested in the shining black camera. HCB said "the camera is waiting for your blessing". Finally, he got the blessing of her upon the camera. In the book *The Misfits* by Arthur Miller, a photograph by Inge Morath shows HCB with his M3 on page 69. Magnum photographer Ara Güler took a picture of HCB with this M3 and the Summicron in 1964. It is published in Ara Güler, *Creating the 20th Century. 100 Artists, Writers and Thinkers* on page 58/59 (the book is included). It clearly shows the camera with the same patina as now. See lot 132 in the photo section for a large print of this image. [PC]

**Lot 075**

**LEICA M3 BLACK PAINT  
"HENRI CARTIER-BRESSON"**

1960

**No. 993659**

Condition: B-

Fully original M3 black paint from the second official batch from 1960 (nos. 993501 - 993750) with black paint Summicron 2/5 cm no. 1587336 (from a batch of 400 black paint lenses nos. 1587201 - 1587600) - camera and lens in good, original and perfect working condition.

**€ 20.000 \***

€ 40.000 - 50.000



## HENRI CARTIER-BRESSON 1908-2004

After studying painting, he switched to photography and became, with Robert Capa, one of the greatest war photographers. His photographs have appeared in several books that inspired his many journals. In 1948, he became one of the founders of the Magnum agency.

Cartier-Bresson was a friend, a real one. We take a lot of each other. He was like a big brother to me. He was 20 years older than me and taught me a lot. Not me, but the greatest. I used to stay with him often in Paris. There weren't that many of us who really benefited from his experience, as he was not particularly forthcoming. Israel Kaulerka had the opportunity, as did I. Cartier-Bresson was uninterested in money - he took this to such lengths that people asked if it was a prize, or a sort of Goldberg. He lived on the rue de Bondy on the top floor of an apartment block where his wife, Marthe Bresson, also lived a lot.

I first met him at the beginning of the 1960s. It was he who brought me into Magnum. Our work on Paris and Istanbul was similar in some ways. We both lived the moment when a world was disappearing - a world of artisans giving way to a world of mechanics.

This portrait speaks volumes. I took it unexpectedly, just when his eye was distracted by a subject he was interested in shooting toward. The camera - a Leica of course - is at hand, ready for use.





Sein erstes Foto einer prominenten Person machte René Burri (geboren 1933) im Alter von 13 Jahren in Zürich von Winston Churchill. Zum Fotografen ausbilden ließ er sich ab 1950 an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Neben bildjournalistischen Arbeiten machte er auch Dokumentarfilme.

Seine ersten Bildberichte wurden in Schweizer Zeitschriften wie *Du* und *Camera* gedruckt, später immer mehr in international renommierten Magazinen wie *Look*, *Paris Match*, *Life*, *Stern* und *GEO* veröffentlicht. 1960 trat René Burri mit einer aufsehenerregenden Reportage und Ausstellung *Die Deutschen* an die Öffentlichkeit. Durch seine „Neutralität“ als Schweizer hatte er die Möglichkeit, Bilder sowohl in der DDR als auch in Westdeutschland aufzunehmen und so die beiden Seiten des geteilten Deutschland aus einem einheitlichen, neutralen und unvoreingenommenen Blickwinkel darzustellen. Dieses Material verarbeitete er 1962 zu einem Buch, dessen Neuauflagen er um aktuelle Fotos ergänzte. Damit ist ihm bis nach dem Mauerfall wohl als Einzigen der Versuch geglückt, ein gültiges Bild Deutschlands vor und nach dem Mauerbau zu zeigen.

Besonders bekannt geworden ist er 1963 durch seine Bilder des Zigarre rauchenden Ernesto Che Guevara. Weitere Persönlichkeiten, die er porträtiert hat, sind Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Jean Tinguely und Le Corbusier. René Burri gilt als Menschenfotograf, was besagen will, dass er in seinen Bildern immer den Menschen in den Mittelpunkt stellt bzw. immer auch die menschliche Seite zeigt. Seit 1959 ist Burri Mitglied von Magnum. 2011 wurde er mit dem „Swiss Press Photo Lifetime Achievement Award“ für sein Lebenswerk ausgezeichnet. Siehe Los 166 für einen Vintageprint des berühmten „Che“ Porträts.[PC]

René Burri (b. 1933) took his first photograph of a prominent person in Zurich when he was 13 – the subject was Winston Churchill. Starting in 1950, he studied to become a photographer at the School of Applied Arts in Zurich. Apart from working as a photo journalist, he also made documentary films.

His first photo features were published in Swiss magazines such as *Du* and *Camera*, then increasingly by internationally renowned magazines such as *Look*, *Paris Match*, *Life*, *Stern* and *GEO*. In 1960 René Burri went public with a sensational reportage and exhibition entitled *The Germans*. His “neutrality” as a Swiss citizen had enabled him to take photographs both in the GDR and in West Germany, thus portraying both sides of the divided country from a unified, neutral and unprejudiced perspective. In 1962 he published the material in book form, adding further up-to-date images. Thereby, he probably became the only one to succeed in showing a valid image of Germany before and after the construction of the Wall, at least before the Wall came down again.

He is particularly well-known for his images of Ernesto Che Guevara smoking a cigar, taken in 1963. Further personalities he portrayed include Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Jean Tinguely and Le Corbusier. René Burri is considered a “people photographer”, meaning that his images always put the human being centre-stage, always focusing on the human element. Since 1959, Burri is member of Magnum. In 2011 he was awarded the Swiss Press Photo Lifetime Achievement Award. See lot 166 for a vintage print of the famous “Che” image. [PC]

### Lot 076

#### LEICA M CAMERAS 'RENÉ BURRI'

1958/65

Condition: B/C

M2 black paint no. 1130045 in original condition with rare black paint  
8-element Wetzlar Summicron 2/35 mm no. 2099898, M3 chrome no. 984743 with Summicron 2/50 mm no. 1708377.

René Burri used these cameras for over 30 years, taking many of his iconic photographs with them. This M3 he also used for shooting Che Guevara. Comes together with an early and very rare silver print (24 x 30 cm) of Che Guevara signed by the photographer and a beautiful collage by Burri.

€ 12.000

€ 20.000 – 25.000



Ein unglaubliches Dokument der Fotogeschichte ist der erste Magnum Presseausweis des berühmten Magnum Fotografen Elliott Erwitt aus dem Jahr 1953. Signiert von EE und dem damaligen Magnum Präsidenten Robert Capa, ein Jahr bevor er im Indochina-Krieg auf eine Landmine trat. Elliott Erwitt: „1953 gab es noch keine Mitgliedsstruktur bei Magnum. Robert Capa versprach, mich bei meiner Ausmusterung aus der amerikanischen Armee aufzunehmen. So wurde ich innerhalb von Stunden nach meiner Entlassung im März 1953 ein Mitglied von Magnum.

1953 waren die Dinge einfacher, was Presseausweise und Zugang zu Menschen und Ereignissen betraf. Trotzdem war es gut, ein scheinbar offizielles Papier als Ausweis zu haben. Und natürlich war es auch eine Ehrensache, einen ‚Presseausweis‘ zu haben, den der wohl wichtigste und schneidigste Fotojournalist von der prestigeträchtigsten Fotoagentur seiner Zeit unterschrieben hatte. Wenn ich mir den Ausweis heute anschau, habe ich Schwierigkeiten mit der Vorstellung, dass irgendjemand die abgebildete Person (mich) ernst nehmen könnte - ich sehe aus, als sei ich etwa 12 Jahre alt.“ [PC]

This document of history was given to Elliott Erwitt in 1953 as his first Press Card from Magnum. It is signed by its president Robert Capa, the co-founder of Magnum, one year before he stepped on a landmine in the Indochina War. Elliott Erwitt: “In 1953 there was not the membership structure for Magnum. Robert Capa promised to take me in upon my decommission from the U.S. Army. Essentially I became a member of Magnum within hours of my release in March of 1953.

1953 was an easier time with regard to press cards and access to people and events. Still it was good to have something seemingly official as identification. And of course it was a matter of pride to have a ‘press card’ signed by arguably the most important dashing photojournalist from the most prestigious photo agency of the day. Looking at the card now I have difficulty imagining that anyone would take the person pictured (me) seriously looking about 12 years old.” [PC]

# Lot 077

## MAGNUM PRESS CARD ‘ELLIOTT ERWITT’

1953

The original first press card from Elliott Erwitt from 1953, signed by Robert Capa and Elliott Erwitt. Included: black Leica MP no. 2922644 (2003) owned and used by Elliott Erwitt, engraved with his signature on back of top plate, with Summicron M 2/35 mm no. 2974350 (hood, strap). The set comes with a certificate of ownership by Elliott Erwitt.

€ 15.000 \*

€ 30.000 – 35.000



1950  
0175





Paul Fusco (geb. 1930 in Leominster, Massachusetts), seit 1974 Mitglied von Magnum, fotografierte am Anfang seiner Karriere für die Fernmeldetruppe der U.S. Armee im Korea-Krieg. Er studierte Fotojournalismus an der Ohio University, und seine Arbeiten sind vielfach verbreitet und ausgestellt worden, zum Beispiel in Ausstellungen an der Photographer's Gallery in London und beim Internationalen Festival des Fotojournalismus in Perpignan (Frankreich). Als Redaktionsfotograf des Magazins *Look* wurde Fusco 1968 beauftragt, die Ereignisse um das Begräbnis Robert Kennedys zu dokumentieren. Ein einzigartig profundes Werk: *RFK Funeral Train* verzeichnet die Tragödie und das Trauma von Robert F. Kennedys Ermordung. Diese emotionalen Fotografien, von denen viele noch nie zuvor gezeigt wurden, dokumentieren die Leichenprozession von New York City nach Washington DC im Juni 1968. Um RFK – seiner schieren Empathie, seiner Entschlossenheit, unser Leben zu verbessern, seinem Beharren darauf, dass die Regierung allen Rechenschaft schuldig ist, Schwarzen und Weißen, Reichen und Armen – die letzte Ehre zu erweisen, standen Hunderttausende von Menschen geduldig in der sengenden Hitze. Ein Essay von Norman Mailer, der sich an eine Begegnung mit RFK einen Monat vor dem Attentat erinnerte, sowie eine Chronik der Ereignisse dieser schicksalhaften Woche im Juni 1968 von Evan Thomas, dem *Newsweek*-Redakteur und Biografen RFKs, ergänzen eine Hommage von Senator Edward M. Kennedy. Zusammen bezeugen diese Texte und Bilder, wie der Mann und seine Vision für Amerika uns mit unvergesslichem Idealismus und Humanität berührte. [PC]

Paul Fusco (born in Leominster, Massachusetts, 1930), a member of Magnum Photos since 1974, began his career photographing for the U.S. Signal Corps during the Korean War. He studied photo journalism at Ohio University and his work has been widely published and exhibited, including exhibitions at the Photographers' Gallery, London, and the International Festival of Photojournalism, Perpignan, France. As a staff photographer for *Look* magazine in 1968, Fusco was commissioned to document the events surrounding the funeral of Robert Kennedy. A uniquely profound record, *RFK Funeral Train* is a chronicle of the tragedy and trauma of Robert F. Kennedy's assassination. These emotional photographs, many never seen before, document the funeral procession as it travelled from New York City to Washington, D.C. in June 1968. In tribute to RFK's raw empathy, his determination to make our lives better, and his insistence that the government is answerable to all – black and white, rich and poor – hundreds of thousands of people stood patiently in the searing heat to pay their respects. An essay by Norman Mailer, remembering an encounter with RFK a month before the shooting, as well as a retelling of the events of that fateful week in June 1968 by *Newsweek* editor and RFK biographer Evan Thomas, joins a homage by Senator Edward M. Kennedy. Taken together, these writings and images viscerally evoke how the man and his vision of America touched us with unforgettable idealism and humanity. [PC]

## Lot 078

### LEICA M CAMERAS 'PAUL FUSCO'

1958/87

Condition: C/D

Seven M cameras all owned and used by Magnum photographer Paul Fusco:

- (1) M2 black paint no. 948745 (very early camera from the first batch in 1958) with screw mount Super-Angulon 4/21 mm no. 1715314 (with M-adapter, cap)
- (2) M2 black paint no. 1043939 (1962), black paint Leicavit MP, rapid crank on rewind knob
- (3) M2 black paint no. 1043953 (1962), black paint Leicavit MP, rapid crank on rewind knob
- (4) M2 black paint no. 1075076 (1963), with rare black paint Summilux 1.4/50 mm no. 1703776 (with chrome rear part), rapid crank on rewind knob
- (5) M2 black paint no. 1130859 (1965), black paint Leicavit MP, rapid crank on rewind knob, very early black paint Summicron 2/5 cm no. 1468954 with black lens mount (special hood)
- (6) M4-2 no. 1525808 (1979) with Wetzlar Summicron 2/50 mm no. 2535302 (hood)
- (7) M6 black no. 1725977 (1987) with Summilux 1.4/35 mm no. 2167004 (1966, with stopper).

All cameras are heavily used with great patina; very impressively, they do give an impression of how many photographs were taken with these cameras.

€ 20.000 \*

€ 40.000 – 50.000





Herbert List wurde 1903 in Hamburg geboren. Er studierte an der Universität in Heidelberg Literatur. 1930 begegnete er dem Fotografen Andreas Feininger und begann, seine Freunde zu porträtieren und Stilleben zu fotografieren, wobei er vom Bauhaus und dem Surrealismus beeinflusst wurde. Er benutzte männliche Modelle, drapierte Stoffbahnen und Masken sowie Doppelbelichtungen. 1936 verließ List Deutschland und wurde professioneller Fotograf, der in Paris und London arbeitete. Er traf George Hoyningen-Huene, der ihn Harper's Bazaar empfahl, aber List war mit Modefotografie unzufrieden. Er wandte sich wieder seinen Stilleben zu und produzierte Bilder, deren Stil er als „fotografia metafisica“ bezeichnete und die mithilfe von Spiegeln und Doppelbelichtungen Traumzustände und fantastische Szenen darstellte. Von 1937 - 1939 bereiste List Griechenland und fotografierte antike Tempel, Skulpturen und die Landschaft.

1941 kam er nach Deutschland zurück; weil jedoch einer seiner Großeltern jüdisch war, durfte er nicht professionell arbeiten. 1944 wurde er zum deutschen Militär eingezogen, obwohl er teilweise jüdische Vorfahren hatte und homosexuell war. Eine Reise nach Paris erlaubte ihm, Porträts von Picasso, Jean Cocteau, Christian Berard, Georges Braque, Jean Arp, Joan Miró anzufertigen. Nach dem Krieg fotografierte er die Ruinen von München und wurde der Kunst-Redakteur der Zeitschrift Heute. 1951 traf er Robert Capa, der ihn einlud, Magnum Photos beizutreten. Während des nächsten Jahrzehnts arbeitete er vornehmlich in Italien. Sowohl Henri Cartier-Bresson wie auch die italienische Neorealismus-Bewegung im Film beeinflussten ihn.

List bekam diese Leica M2 1960 und benutzte sie auch für sein berühmtes Buch Napoli Herbert List Vittorio de Sica von 1962. [PC]

Herbert List was born 1903 in Hamburg. He studied literature at the University of Heidelberg. In 1930 he met photographer Andreas Feininger and began taking portraits of friends and shooting still lifes, influenced by the Bauhaus and surrealist movements. He used male models, draped fabric, and masks along with double-exposures. In 1936 List left Germany and took up photography as a profession, working in Paris and London. He met George Hoyningen-Huene who referred him to Harper's Bazaar magazine, but List was unsatisfied with fashion photography. He turned back to still life imagery, producing images in a style he called „fotografia metafisica“, which pictured dream states and fantastic imagery, using mirrors and double-exposures. From 1937 to 1939 List travelled in Greece and took photographs of ancient temples, sculptures, and the landscape.

In 1941 he returned to Germany; but because one of his grandparents was Jewish he was not allowed to work professionally. In 1944 he was drafted into the German military, despite being of partly Jewish ancestry and gay. A trip to Paris allowed him to take portraits of Picasso, Jean Cocteau, Christian Berard, Georges Braque, Jean Arp, Joan Miró. After the war, he photographed the ruins of Munich, and he became art editor of Heute magazine. In 1951 List met Robert Capa, who invited him to join Magnum Photos. For the next decade he worked heavily in Italy. He was influenced by Henri Cartier-Bresson as well as the Italian neorealism film movement.

List got this Leica M2 in 1960 and he used it also for his famous book Napoli Herbert List Vittorio de Sica from 1962. [PC]

### Lot 079

#### LEICA M2 BLACK PAINT 'HERBERT LIST'

ca. 1960

No. 1005125

Condition: B-

Black paint camera from the first batch of M2 with self-timer (nos. 1005101 - 1005350) in good original and perfect working condition, rear of the top plate engraved with the logo of Herbert List, 'HL' in frame. With a later Summicron 2/35 mm no.3116040 (used by Max Scheler, who took over the camera after Herbert List passed away in 1975). Base plate with all-black bottom-plate lock, and the original strap. Included: the German edition of his famous book Napoli Herbert List Vittorio de Sica of 1962 and a rare vintage print of a photograph of Naples, reproduced in this book.

Provenance:

Herbert List & Max Scheler Estate.

€ 7.000

€ 14.000 – 16.000



1960  
0179





Die Entwicklung der Leica M5 geht bis auf das Jahr 1965 zurück, als man bei Leitz erste Versuche unternahm, eine Belichtungsmessung durch das Objektiv in die Leica M zu integrieren. Die 1971 erschienene Leica M5 geriet zu groß, zu schwer und zu teuer und war kein besonderer Erfolg. Das Hauptproblem war, in der Form vom klassischen Leica M Gehäuse zu stark abgewichen zu sein - die Kamera wurde von den Kunden nicht in dem erforderlichen Maße akzeptiert.

Angeboten wird hier ein Holzmodell zu einer frühen Leica M5 Studie, die intern noch als „M4“ bezeichnet wurde. Leitz Konstrukteur Heinrich Broschke war verantwortlich für diese Entwicklung, bei der die Rückwicklung des Films noch an der Seite der Kamera angebracht war. [LN]

Development of the Leica M5 began as early as 1965, when first trials were undertaken to incorporate a TTL metering into the Leica M. The model eventually offered as Leica M5 in 1971 was too bulky, heavy and expensive. The main problem was that the camera did not conform to the shape of the classical Leica M - so it was not accepted by customers to the necessary degree.

Offered here is a wooden design model of an early Leica M5 study, which internally was still called "M4". Leitz designer Heinrich Broschke was responsible for this design, which originally had the rewind-crank located on the camera body's side. [LN]

**Lot 080**

**LEICA M5 WOODEN DESIGN STUDY**

1965

Condition: C

**€ 6.000**

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* Lars Netopil, Prototyp Leica, 2010, p. 362-371.





Extrem seltener und komplett ausgestatteter Original Leitz Vertreter- oder Händlerkoffer aus braunem Leder mit rotem Samt ausgelegt - der Inhalt besteht aus drei Gehäusen, siebzehn Objektiven und umfangreichem Zubehör. [PC]

Very rare and complete original Leitz demonstration or dealer's case made of brown leather, inside covered with red velvet - with three bodies, seventeen lenses and a large quantity of accessories. [PC]

**Lot 081**

**LEICA M DEMONSTRATIONS CASE**

c.1968

Condition: B+

Leica bodies:

(1) Leica M1, (2) M2 and (3) MD,

Leitz lenses:

(1) black Super-Angulon 3.4/21 mm, (2)

8-element Wetzlar

Elmarit 2.8/28 mm,

(3) Wetzlar Summaron 2.8/35 mm,

(4) 8-element Wetzlar

Summicron 2/35 mm,

(5) Elmar 2.8/50 mm,

(6) rigid Summicron 2/50 mm,

(7) CF Summicron 2/5 cm,

(8) Summilux 1.4/50 mm,

(9) coll. Elmar 4/9 cm,

(10) Elmarit 2.8/90 mm,

(11) 3-element Elmar 4/90 mm,

(12) Tele-Elmar 4/135 mm,

(13) Summicron 2/90 mm,

(14) Elmarit 2.8/135 mm,

(15) Telyt 4/200 mm,

(16) Telyt 4.8/280 mm,

(17) black Elmar 3.5/65 mm and

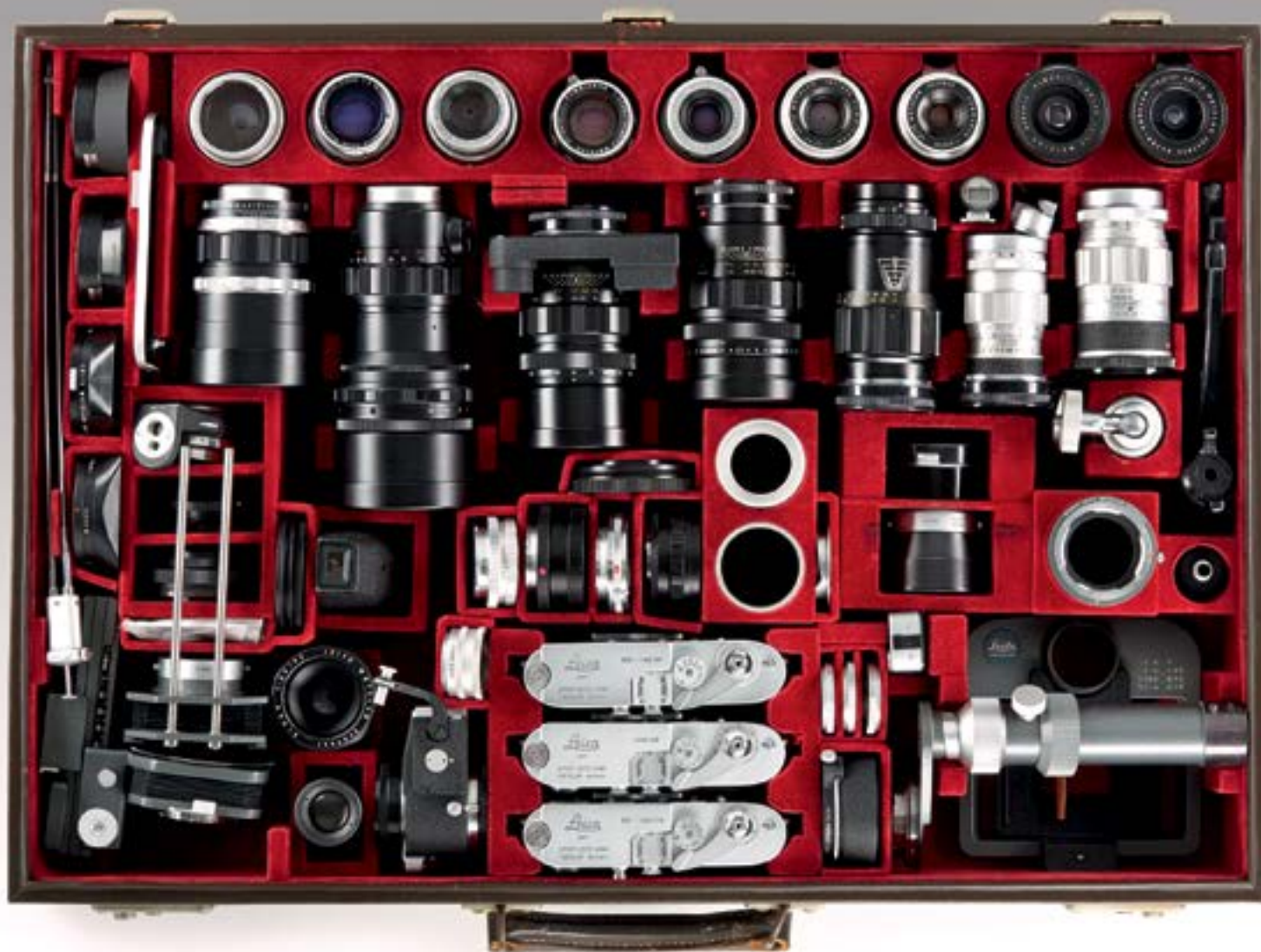
almost the complete set of accessories

for M cameras in the late 1960s -

cameras, lenses, accessories and the case are in very fine condition.

**€ 10.000**

€ 20.000 - 25.000



1960  
0183



Zum 50-jährigen Jubiläum der Leica brachte E. Leitz, Wetzlar 1975 neben der Leica M5, CL und SL2 auch eine limitierte Auflage von 1.750 M4-Kameras mit Spezialgravuren auf den Markt. Jede Sonderausführung erhielt eine Gravur mit einem Eichenlaubssymbol und dem Schriftzug „LEICA 50 Jahre“ sowie eine dreistellige Nummer, die jeweils mit einem der Buchstaben des Namens „LEICA“, endete. Von den insgesamt 1.750 M4-Exemplaren in schwarz verchromter Ausführung wurden etwa 1.400 Stück in Wetzlar und die restlichen 350 Exemplare in Kanada gefertigt. [PC]

In 1975, for the 50th anniversary of the Leica E. Leitz, Wetzlar produced not only the Leica M5, CL und SL2, but also a limited edition of 1,750 M4-cameras with special engravings. Each of these special editions was engraved with a laurel wreath and „LEICA 50 Jahre“ and a 3-digit number ending with a letter of the name “LEICA”. Of the 1,750 cameras finished in black chrome, 1,400 were made in Wetzlar and the remaining 350 in Canada. [PC]

### Lot 082

#### LEICA M4 BLACK '50 YEARS' WETZLAR

1975

**No. 1413869**

Condition: A

'50 years' edition (special no. 247-L) in new condition, complete with cap, instructions and registry card in maker's box.

**€ 1.400 \***

€ 2.500 – 3.000



Schnittmodelle der verschiedenen Leica Modelle dienten als Demonstrationsstücke vor allem bei Schulungen von Händlern in der „Leica Schule“ in Wetzlar. Von Ausführungen aus fremder Hand abgesehen, wurden die Leica Schnittmodelle im Werk angefertigt. In der Regel waren dabei die Grundfunktionen von Verschluss, Transport und auch des Suchersystems voll funktionsfähig und konnten aufgrund der skelettartigen äußeren Bauteile in einer besonders anschaulichen Weise vorgeführt werden. Der Aufwand zur Herstellung dieser Schnittmodelle war erheblich. Dies erklärt, warum überhaupt nur wenige Exemplare der einzelnen Leica Modelle als Schnittmodelle ausgeführt wurden. Originale Leica Schnittmodelle gelten als sehr dekorativ und sind daher heute gesuchte Sammlerstücke. [LN]

Leica cutaway models were used for demonstration purposes at the “Leica School” in Wetzlar, particularly for dealer education. Apart from a small number of custom-made conversions, original Leica cutaway models were made by Leitz. Usually they could perform all basic functions of shutter and winding as well as the finder system, which could be viewed especially well because of the skeletonized outer parts. The effort involved in preparing such cutaway models was immense. This is why only a few cutaway versions were made for individual Leica models. Original Leica cutaway models are extremely decorative and sought-after collectibles today. [LN]

## Lot 083

### LEICA CUTAWAY MODELS

Condition: A/B

Set of four rare original Leica cutaway models, all in fine and working condition:

- (1) M3 chrome, very early version from 1955,
- (2) M4 chrome, rare, ca. 1968,
- (3) M5 chrome, two lugs, engraved S 12 (Schnitt) on hot shoe, ca. 1971,
- (4) Leicaflex SL, very rare and beautifully made, ca. 1968.

€ 4.000 \*

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. I, 1993, p. 180, 231, 245 and 274.





Eine eigene Version der schwarz verchromten Leica M4 wurde im Jahr 1972 an das U.S. Militär geliefert. Die Kamera war mit dem ebenso speziellen Elcan 1:2/50 mm Objektiv ausgestattet, das genau für diese Kamera entwickelt wurde. KE7-A war der Name dieser besonderen Militärkamera-Ausrüstung. Die an das Militär gelieferten Kameras waren mit der staatlichen Bestandskennziffer (FSN) sowie der Auftragsnummer gekennzeichnet. Insgesamt wurden 500 Exemplare der KE7-A mit den Seriennummern 1294501-1295000 hergestellt. Im Rahmen des militärischen Auftrags wurden nur etwa 440 Geräte abgenommen, so dass die Überproduktion von etwa 60 Stück in den zivilen Handel gelangte. Diese sogenannten zivilen KE7-A tragen keine solchen militärischen zusätzlichen Nummern. Eine dieser zivilen Kameras ausfindig zu machen ist heute besonders schwierig. [LN]

In 1972, a special version of a black chrome finish Leica M4 made in Canada was supplied to the U.S. Military. It was equipped with a lens, the four-element 50 mm Elcan f/2, which was exclusively designed for this camera. The name of this unique military camera outfit was KE7-A. The military units carry Federal Stock Numbers (FSN) and contract designations. In total, 500 units of the KE7-A were prepared, with serial numbers 1294501-1295000. Just about 440 units were supplied on military order and the approximately 60 units sold on the civilian market represent a production overrun. Those so called civilian KE7-As are lacking in military markings. To locate one of the few civilian cameras is very difficult and they are eagerly sought out by collectors. [LN]

**Lot 084**

**LEICA KE-7A 'CIVILIAN VERSION'**

1972

**No. 1294942**

Condition: A-

One of the very few civilian KE7-A in almost mint condition with perfectly clean 50 mm Elcan f/2 no. 276-0487.

**€ 8.000**

€ 16.000 – 18.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), Leica Illustrated History, Vol. I, 1993, p. 228, 232-233.



Jim Lager (Volume 1 - Cameras Seite 138) beschreibt diesen Prototyp als einzigartige Kamera: als ungewöhnliche M Leica mit M4-2 Deckkappe, mit einem frühen M3 Gehäuse (Doppelaufzug), modifizierter Rückspulung und Aufzugsmechanismus, frühes Zeitenrad, vor-M4 Synchroanschlüssen und Zubehörschuh, ohne Entfernungsmesser, aber mit Leuchtrahmen für 50, 90 und 135 mm in M3 Sucher, die alle gleichzeitig sichtbar sind. [PC]

Jim Lager (Volume 1 - Cameras page 138) describes this unique prototype camera as an unusual M Leica with M4-2 top cover, early M3 shutter crate (double stroke), modified rewind and advance assemblies, old shutter speed sequence, pre-M4 synch. outlets, hot shoe, no rangefinder, but 50, 90 and 135 framelines in an M3 viewfinder, all visible at once. [PC]

**Lot 085**

**KS-4 (US ARMY) PROTOTYPE**

1976

**No. 1443177**

Condition: B/C

Engraved "SP.50-90-135 1443177"  
on top plate, "KS-4" on front, "5"  
on black paint back door; the base plate,  
rewind knob, speed dial, lever  
are also finished in black paint.

**€ 5.000 \***

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* Illustrated in Jim Lager, vol. 1, p. 138





1970  
0191





Dr. Walter Mandler gilt als Legende unter den Optikern. Bei Leitz Canada war er nicht nur verantwortlich für berühmte Objektive wie das Noctilux 1:1,0/50 mm oder das APO-Telyt 1:3,4/180 mm, sondern auch für bahnbrechende Objektiventwicklungen auf dem Gebiet der Militäroptiken. Bei dem Elcan-M 1:1,0/90 mm handelt es sich zweifelsfrei um das atemberaubendste Leica Objektiv, das von Dr. Mandler für die U.S. Marine entwickelt und bei Leitz Canada gefertigt wurde.

Mit seiner eindrucksvoll großen Frontlinse hat es eine größere Eintrittspupille als beispielsweise ein Telyt 1:6,8/560 mm. Das Objektiv ist als fix-Focus Konstruktion konzipiert, wobei spezielle Distanzringe für bestimmte Aufnahmeentfernungen verwendet werden mussten. Man geht heute davon aus, dass nur zehn solcher Objektive überhaupt fertiggestellt wurden, wobei es sich bei dem hier angebotenen Exemplar um das fünfte Objektiv dieser Serie handelt. [LN]

Leitz Canada's lens design legend Dr. Walter Mandler was not only responsible for lenses such as the famous 50 mm Noctilux f/1.0 or the 180 mm APO-Telyt f/3.4, but also for bathbreaking lens designs which were done on military order. The 90 mm Elcan-M f/1.0 lens (C164) is doubtlessly the most stunning Leica lens designed by Dr. Mandler and made by Leitz Canada for the U.S. Navy.

With its impressively large diameter front element it has a wider front than a 560 mm Telyt f/6.8 lens, for example. The lens was designed as a fixed-focus system, with setting rings for different focal distances. It is believed that only ten pieces of the 90 mm Elcan have been completed, of which the one offered here is lens number 5. [LN]

**Lot 086**

**ELCAN 1/90 mm**

c.1970

**No. 164-0005**

Condition: B+

Extremely rare lens with clean optics and complete with all four distance rings (4457 for infinity, 4149 for 100 m, 4149 for 50 m and 4149 for 20 m)

**€ 40.000 \***

€ 70.000 – 90.000



Schneider-Kreuznach fertigte ab 1958 das 21mm Super-Angulon für die Firma Leitz. Das 4/21 mm Super-Angulon hatte neun Linsen und war in verchromter Ausführung als Schraubobjektiv oder mit M-Bayonett erhältlich. Der Nachfolger war das acht-linsige 3,4/21 mm Objektiv, in verchromter oder schwarzer Ausführung, mit Bayonettanschluss. Erst auf der Photokina 1980 wurde das eigene Elmarit 2,8/21 mm vorgestellt.

Die sechs angebotenen Objektive sind Prototypen oder Muster von Schneider, alle unterschiedlich zu den Serienobjektiven, mit Schneider Rückdeckeln und in perfektem Zustand. [PC]

From 1958 onwards Schneider-Kreuznach produced the 21 mm Super-Angulon for Leitz. The 4/21 mm Super-Angulon, introduced in 1958, is a nine-glass construction in chrome finish and was available in screwmount and bayonet-mount. Its successor was the eight-element f3.4 lens, which was produced in chrome and black finish in bayonet-mount. At the 1980 Photokina Leitz introduced its own 21 mm lens, the Elmarit f2.8.

The offered six lenses are prototypes or samples by Schneider, all differing from the serial production models, with Schneider rear caps and in perfect condition. [PC]

**Lot 087**

**SCHNEIDER SUPER-ANGULON 21 mm  
PROTOTYPE LENSES**

1957/1977

Condition: A/B

(1) Super-Angulon 4/21mm  
no.1646337 in screw mount,  
(2) Super-Angulon 4/21mm  
no.1646339 in screw mount,  
(3) black Super-Angulon 3.4/21mm  
in bayonet mount with Schneider-  
Kreuznach serial number '11 895 790',  
(4) black Super-Angulon 3.4/21mm  
in bayonet mount no.2834681,  
(5) chrome Super-Angulon 3.4/21mm  
in bayonet mount no.2834683,  
(6) Schneider Super-Angulon 3.4/  
21mm (without focusing mount)  
no.12976911.

**€ 18.000**

€ 30.000 – 40.000



Oskar Barnack selbst wechselte im Jahr 1911 von der Firma Carl Zeiss zu Leitz nach Wetzlar, wo er die Leica Geschichte begann. Gut 20 Jahre später stellte Zeiss dann eine eigene Kleinbildkamera vor und wurde mit der Einführung der CONTAX im Jahr 1932 zu einem echten Konkurrenten auf dem Fotosektor. Das Verhältnis der beiden Häuser blieb gleichwohl von einem kollegialen Umgang geprägt. Als besonderes Beispiel dafür können die wenigen Fälle direkter Kooperation gelten. Das Hologon 1:8/15 mm wurde von Zeiss zunächst als fest eingebaute Variante in einer modifizierten Contarex Kamera angeboten und ab 1972 als Leica M Wechselobjektiv auch an die Firma Leitz geliefert. Das „Carl Zeiss Hologon für Leica M“ blieb bis 1975 im Leitz Verkaufsprogramm. Das Hologon mit 110° diagonalem Bildwinkel war aus nur drei Linsen aufgebaut, zwei stark gekrümmten und sehr dicken negativen Meniskuslinsen außen und einer Sammellinse in der Mitte. Bei fast absoluter Verzeichnungsfreiheit zeigte es eine relativ starke Vignettierung, die mittels eines speziellen Zentralverlauffilters ausgeglichen wurde. Ein großer Spiegelsucher mit Libelle gehörte ebenfalls zum Hologon System. Das Objektiv wurde nur in sehr kleinen Stückzahlen gefertigt und ein komplettes Set in gutem Zustand ist heute eine Rarität. [LN]

Oskar Barnack himself moved from Carl Zeiss to Leitz Wetzlar in 1911, where he began the Leica Story. 20 years later, Zeiss announced their own 35 mm camera and became a direct competitor in the photo market with the introduction of the CONTAX in 1932. Nevertheless, the relation of both companies was always respectful. As a particular example for that, the few cases of a direct cooperation can be considered. Zeiss first announced the 15 mm Hologon f/8 as a lens fixed to the body with a modified Contarex camera. From 1972, Zeiss also manufactured it for Leitz in a Leica M mount. In the Leitz catalogue it was offered as “Carl Zeiss Holog for Leica M” until 1975. The Hologon was a lens with 110° angle of coverage, designed as a three element system only with two thick negative meniscus elements in the front and back, as well as a converging element in the centre. As a lens almost without distortion, it did show slight vignettation, compensated with a special centrally graduated density filter. A large brightline finder with waist-level controls was part of the Hologon outfit as well. The lens was produced in very small numbers only; it is a rarity to find a complete set in good condition today. [LN]

**Lot 088****CARL ZEISS HOLOGON 8/15 mm**

1976

**No. 5736328**

Condition: A-

Mint Carl Zeiss 15 mm Hologon f/8 lens for Leica M with clean optics. Complete with all accessories (finder, filter and caps), instructions and maker's box.

**€ 6.000**

€ 12.000 – 14.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. II, 1994, p. 144-145.





Dieses Los ist vollkommen rätselhaft: Angeboten wird ein „Zwillingspaar“ ungewöhnlicher und bis dato unbekannter Leica Objektivprototypen eines Summilux-M 1:1,4/35 mm. Beide Objektive tragen die identische (!) Seriennummer, die weder in die frühe „0.00X.“ Nummerierung hineinpasst, noch in die später für Versuchsobjektive verwendete, „5.00X.“ lautende.

Ein weiteres interessantes Detail ist die Kombination der Gravuren „lens made in Canada“ auf dem Objektivtubus, mit der Herstellerbezeichnung „LEICA“ auf dem Frontring, allerdings noch (oder wieder?) unter Verwendung der früheren DIN Schrifttype für die Gravuren auf dem Frontring. In gewisser Weise vermitteln die Objektive den Eindruck, aus den 1980er Jahren zu stammen, während andere Gestaltungselemente denen der aktuellen Summarit-M Linie entsprechen.

Als Spekulation sei geäußert, dass die Objektivseriennummer „C543“ einer kanadischen Rechnung entstammen könnte. Selbst jüngste Recherchen im Hause Leica konnten keinen näheren Aufschluss geben - vermutlich sind die Unterlagen zu diesem Projekt bei Leitz Canada verblieben. [LN]

This lot represents a mystery: the offer consists of a “twin pair” of unusual and so far unknown prototype 35 mm Summilux-M f/1.4 lenses. Both lenses carry the identical (!) serial number, which does neither correspond with the early “0.00X.” numbering, nor with the later “5.00X.” system for prototype Leica lenses.

Another interesting detail is the combination of the “lens made in Canada” engraving on the lens barrel in combination with the “LEICA” maker’s name on the front ring, which, however, still (or again?) uses the German DIN font type for the front ring engraving. In certain ways, the lenses give the impression of dating back to the 1980s, while other aspects of styling are reminiscent of the recent Summarit-M line.

As a speculation, the lens serial numbers “C543” might indicate a Canadian formula. Even latest research at the Leica Camera Company could not provide an answer to this - probably because the records of this project remained at Leitz Canada. [LN]

**Lot 089**

**SUMMILUX 1.4/35 mm PROTOTYPES**

c. 1987

**No. 5430001**

Condition: A-

Lenses in perfect condition with almost no signs of wear at all.

**€ 20.000 \***

€ 40.000 – 50.000



Das Leitz Noctilux 1:1,2/50 mm war weltweit das erste serienmäßig hergestellte Kleinbild Fotoaufnahmeobjektiv mit asphärischer Linse. Die Konstruktion geht zurück auf die Leitz Optikrechner Helmut Frenk und Dr. Paul Sindel. Es wurde im Jahr 1966 vorgestellt und wurde vom Markt als Sensation aufgenommen. Bei hoher Kontrastleistung konnten sphärische Aberration wie auch die Komazeichnung auf ein Minimum reduziert werden. Das Objektiv zu fertigen war vor 45 Jahren allerdings selbst für die Firma Leitz mit erheblichem Aufwand verbunden, und dies hatte auch seinen Preis: Das sechslinsige Noctilux war fast doppelt so teurer wie das Gehäuse der Leica M4. Erst im Jahr 1976 wurde es durch das Noctilux 1:1/50 abgelöst, das aufgrund neuer Glassorten dann ohne asphärische Linsen gerechnet werden konnte und dadurch sogar einen niedrigeren Preis als sein Vorgänger hatte. Von dem Noctilux 1:1,2/50 mm wurden in zehn Jahren seiner Produktion nur etwa 2.500 Objektive gefertigt, was durchschnittlich einem Exemplar pro Werktag entspricht. Das Noctilux 1:1,2 gilt als Legende innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Leica Objektive und wird nicht nur von Sammlern gesucht, sondern auch von Fotografen zum Teil heute noch eingesetzt. [LN]

The Leitz 50 mm Noctilux f/1.2 lens was the first 35 mm taking lens in the world containing an aspheric element. Leitz Wetzlar optical designers Helmut Frenk and Dr. Paul Sindel were responsible for the optical computation. The lens was introduced in 1966 and was received by the market as a sensation. It is almost entirely free of spherical aberration and coma while producing an exceptionally high degree of contrast. 45 years ago, however, even for Leitz it was quite a challenge to produce such a lens, a fact reflected in its price as well: the lens was almost twice as expensive as the body of the Leica M4. It was replaced by the 50 mm Noctilux f/1 in 1976, which – using optical glasses new at the time – could be calculated without aspherical elements and was even cheaper than its predecessor. In ten years of its production, only about 2,500 units of the 50 mm Noctilux f/1.2 were produced in total, which represents a proportion of one unit per business day. The Noctilux f/1.2 lens can truly be called a legend within the technical development of the Leica lenses. It is not only sought-after by collectors, but still also a favourite of some photographers. [LN]

**Lot 090**

**NOCTILUX 1.2/50 mm**

1968

**No. 2254611**

Condition: A-

Rare 50 mm Noctilux f/1.2 lens in perfect condition with clean optics. With both caps, hood 12503 sunshade and series 8 UVA filter.

**€ 6.000 \***

€ 12.000 – 14.000

*LITERATURE:* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. II, 1994, p. 174.





Über 30 Jahre nach der Markteinführung im Jahr 1976 wurde die Produktion des Hochleistungsobjektivs LEICA NOCTILUX-M 50 mm f/1 eingestellt. Die letzten Objektive wurden als exklusive Spezialanfertigung für Sammler sehr spezieller Objekte verkauft. Zum ersten Mal wurde ein Objektiv in einer schönen, lackierten Holzschachtel geliefert mit einer Dehydrierungsfunktion, als Schutz gegen übermäßige Feuchtigkeit. Diese wurde von Elie Bleu Tabletier in der Nähe von Paris hergestellt, einer Werkstatt mit einer langen, herausragenden handwerklichen Tradition. Mit seinem Team von 35 Kunstschreibern ist Elie Bleu ein bekannter Name unter Freunden wertvoller Zigarren, Briefpapiers und Uhren und stellt erstklassige Behälter und Kabinette aus Holz zur eleganten aber sicheren Aufbewahrung ihrer Schätze her. Zusätzlich ist ein Präzisionshygrometer eingebaut, um die genaue Feuchtigkeit zu messen. Als erstes seriell hergestelltes 35 mm Objektiv der Welt mit einer Geschwindigkeit von f/1 stellt dies einen Meilenstein in der Geschichte der Fotografie dar.

Diese Spezialanfertigung umfasst auch ein hochwertiges, ledergebundenes Buch mit Goldschnitt. Das Buch beschreibt die Geschichte von Leica und bietet eine ausführliche Beschreibung der Kunst des Objektivbaus. [PC]

Over 30 years after its market launch in 1976, the production of the high-performance lens LEICA NOCTILUX-M 50mm f/1 was discontinued. The last lenses were sold in an exclusive special edition for collectors of extra special items. For the first time, a lens was supplied in a fine lacquered wooden box with dehumidifying function as protection against excessive humidity. It was made in the Elie Bleu Tabletier near Paris, which has a long tradition of excellent craftsmanship. With its team of 35 cabinet makers, Elie Bleu is a familiar name among lovers of valuable cigars, stationery and watches for the production of premium-quality wooden cases and cabinets for stylish yet safe keeping of their treasures. In addition, a precision hygrometer has been fitted for exact humidity measurement. As the world's first series-produced 35 mm lens and featuring a speed of f/1, it represents a milestone in the history of photography.

The special edition also comprises a high-quality leather-bound book with gilt edging. This book tells the Leica story and features a thorough description of the art of lens design. [PC]

**Lot 091**

**NOCTILUX 11603 1,0/50mm**

**'THE LAST 100'**

2008

**No. 3985543**

Condition: A

Complete and new limited special edition of the last 100 LEICA NOCTILUX-M 50 mm f/1 lenses in high quality lacquered wooden box.

**€ 6.000**

€ 12.000 – 14.000



Auch das U.S. Militär war ein regelmäßiger Abnehmer für bestimmte Leica-Kameras und -Objektive. Neben den bekannteren Versionen der Leica M2 und M4 (KS15-4 und KE7-A) wurden kleine Stückzahlen der Leicaflex SL geliefert. Seit 1963 bestanden bei der U.S. Navy (Naval Photographic Centre und Naval Air Systems Command) weitreichende Bestrebungen, ein System für die Kleinbildfotografie aufzubauen. Es wurde seitens der Navy bei E. Leitz Canada nach der exklusiven Entwicklung von Komponenten für ein geplantes „Kleinbildkamera-System höchster Auflösung“ angefragt, welches während des Vietnamkrieges und des bestehenden kalten Krieges für fotografische Zwecke der intelligenten Aufklärung genutzt werden sollte. Die Kleinbild-Spiegelreflexkamera Leicaflex SL war integraler Bestandteil dieses Systems.

Das ELCAN-R 1:2/75 mm (C-341) Objektiv ist äußerst selten. Es wurden nur etwa 20 Exemplare Anfang der 1970er Jahre gefertigt. Es ist eines aus einer Serie von apochromatisch korrigierten Objektiven, die bei Leitz Canada für die U.S. Navy entwickelt und gefertigt wurden. Das Objektiv ist eine Entwicklung von Dr. Walter Mandler, dem damaligen Chefkonstrukteur bei Leitz Canada. Auf ihn gehen Objektiventwicklungen zurück wie das Noctilux 1:1/50 mm oder das APO-Telyt 1:3,4/180 mm. [LN]

The US military was also a frequent customer for Leica cameras and -lenses. Apart from the more well-known military versions of Leica M2 and M4 (KS15-4 and KE7-A), small numbers of Leicaflex SL cameras were delivered. Since 1963, the United States Navy (Naval Photographic Center and the Naval Air Systems Command) had considerably expanded its efforts to upgrade 35mm photography on a systematic basis. The US Navy then asked E. Leitz Canada to exclusively develop components for its “High Resolution Small Format Camera System”, to be used specifically for enhanced photographic intelligence gathering during the Vietnam War and ongoing Cold War. The Leicaflex SL 35mm SLR camera was an integral component of that system.

The ELCAN-R 75 mm f/2 (C-341) lens is very rare. Only about 20 units were ever produced in the early 1970's. It is one of a series of apochromatic lenses that were designed and manufactured for the US Navy by Leitz Canada. This lens was designed by Professor Dr. Walter Mandler. Walter Mandler was then the Chief Engineer at Leitz Canada. He is responsible for the design and development of lenses such as Noctilux 50 mm f/1 and APO-Telyt 180 mm f/3.4. [LN]

**Lot 092****LEICAFLEX SL 'U.S. NAVY'****w. ELCAN 2/75 mm**

1972

**No. 1244670**

Condition: B-

Rare Leicaflex SL in black paint, engraved "NAVY" on bottomplate in good working order, complete with ELCAN-R 2/75 no. 341-0010 lens with clean optics.

Provenance: - US Navy Combat Photographer LCDR Richard "Eazy" Ezzell, USN(RET) - Cinda Gearhart - to the present vendor.

**€ 12.000**

€ 20.000 – 25.000

*LITERATURE* James L. Lager (ed.), *Leica Illustrated History*, Vol. II, 1994, p. 307, 309 and Vol. III, 1998, p. 319



Aus Anlass der Olympischen Sommerspiele in Tokio im Jahr 1964 entwickelte man bei Leitz ein neuartiges, leichtgewichtiges 400 mm Teleobjektiv. Die Verwendung nur eines Achromaten war das Rezept für das Telyt 1:8/400. Es wurden 25 Versuchsobjektive dieses Typs mit den Nummern 0000684 bis 0000708 fertig gestellt und mit den akkreditierten Leica-Fotografen einem Feldtest unterzogen. Die Beurteilung der Abbildungsqualität fiel durchweg positiv aus, das Objektiv wurde dennoch nie in Serie gefertigt - möglicherweise wegen der zu geringen Lichtstärke. Erst mehr als vier Jahre später wurde ein ähnliches Objektiv allerdings mit der Lichtstärke 1:6,8 vorgestellt. [LN]

For the 1964 Tokyo Olympic Games, Leitz developed a new lightweight 400 mm telephoto lens with high performance. Just one achromatic element was the solution for the Telyt 400 f/8. 25 prototype lenses were completed with serial numbers from 0000684 to 0000708 and went into field testing by accredited Leica photographers. The judgements regarding optical performance were generally positive, but ultimately the lens never went into commercial production - most probably because of it was not fast enough. Only after four years was a similar design with an f/6.8 aperture introduced. [LN]

**Lot 093**

**TELYT ' 8/400 mm 'PROTOTYPE'**

c. 1963

**No. 0000693**

Condition: A/B

Rare prototype Tele lens engraved "1:8/400 Leitz Wetzlar 0000693", in rapid focusing Visoflex mount with shoulder stock, case.

Provenance: estate of Willi Stein, Leitz chief designer and "father" of the Leica M3.

**€ 4.000**

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* Paul-Henry van Hasbroeck (ed.), *Rare and unusual 'M'-series cameras and -accessories*, 1978, p. 47-48.





Die ersten Versuche mit Filmkameras gehen bereits auf Oskar Barnack zurück. Leitz interessierte sich bereits sehr früh für den gesamten Filmprozess. Seit den frühen 1930er Jahren fertigte die Firma Objektive für Filmkameras mit diversen Anschlüssen an. Erst 1960 jedoch fing man selbst damit an, Filmkameras für 8 mm Film in Serie zu produzieren. Die angebotene Sammlung zeigt die Entwicklung der letzten Kamera, der Leicina Special für Super 8 mm Film. [PC]

The first experimental film cameras go back to Oskar Barnack. Very early on, Leitz was very interested in the development of movie cameras. Since the early 1930s the company manufactured lenses for movie cameras with various mounts. Only in 1960 did Leitz started to produce movie cameras for 8 mm film in series. The offered collection demonstrates the development of the last movie camera, the Leicina Special, for Super 8 mm film. [PC]

**Lot 094**

**LEICINA SUPER 8  
PROTOTYPE COLLECTION**

c.1970 – 1972

Condition: B+

(1) Leicina Super Dummy no. A143,  
(2) Leicina Super no. 65170  
with Leicina Vario 1.9/8-64 mm  
(hood, case, strap),  
(3) Leicina Super no. 65788 with  
Leicina Vario 1.9/8-64 mm in  
different finish, different exposure  
knob and speed dial (hood, case, strap),  
(4) wooden design model of Leicina SP  
(Special) with several different details to  
the final series production camera,  
(5) Leicina Special prototype without contacts,  
no serial number, front with leather  
covering, with prototype Macro-Cinegon  
1.8/10 mm no. 2495116,  
(6) Leicina Special prototype without contacts,  
no serial number, front with leather  
covering, with Schneider Cinegon 1.8/10 mm  
no. 11480355 (according to Thiele  
only four of these sample lenses were  
delivered to Leitz on May 21st, 1970),  
(7) Leicina Special Dummy no. 074449 A  
("A" hand engraved) with prototype  
Optivaron 1.8/6-60 mm,  
(8) Leicina Special prototype no. 080072  
with impulse selector on base (1 4 P)  
and matching prototype Optivaron 1.8/6-60 mm  
no. 11892607 (the series production lens  
was a 1.8/6-66 mm Optivaron), including  
(9) the rare transparent Leicina exposure meter  
made by Metrawatt A.G. Nürnberg.

**€ 5.000**

€ 10.000 – 12.000



Leitz Objektive für Filmkameras wurden ab 1932 in diversen Fassungen für den direkten Einbau oder in Schraubgewinde produziert. Die folgenden Objektive wurden zum Teil nur als Muster oder nur in ganz kleiner Serie produziert. Die Seriennummern wurden oft innerhalb der Nummernreihen von Elmar 3.5cm und 5cm Objektiven vergeben.

Bis heute gibt es keine genauen Stückzahlen oder Angaben darüber an welche Firmen diese hochwertigen Objektive geliefert wurden. [JG]

Leitz lenses for film cameras were produced from 1932 onwards in various forms, for direct mounting or screw mounting. Some of the following lenses were produced only as samples or in very small series.

The serial numbers were often assigned within the number series of Elmar 3.5 cm and 5 cm lenses. To this day, exact production numbers have not been established, nor is information available about which companies these valuable lenses were delivered to. [JG]

### Lot 095

#### ERNST LEITZ WETZLAR CINE LENSES (LOT)

c. 1933

Condition: B/A

Very rare C-mount cine lenses:

- (1) chrome Hektor Rapid 1.4/2.7 cm  
no. 417803 (chrome front cap  
stylized engraved "Germany"),
- (2) very rare black/nickel Dygon 3.5/2 cm  
no. 111672,
- (3) coated chrome Summar 1.5/2.5 cm  
no. 236012 (probably a prototype,  
no other specimen is known to exist),
- (4) prototype black/nickel front  
lens block no.163002, rear hand-engraved  
with "Hektor 27 m/m 1,4".

€ 3.000

€ 6.000 – 7.000





Gegen Ende der 1970er Jahre war es die größte Herausforderung der Leitz Entwickler, eine TTL Belichtungsmessung in die Leica M zu integrieren. Leitz Konstrukteur Peter Loseries kam auf die Idee, das Hauptchassis der Leica R4 mit ihrem Seiko-Verschluss als Basis für eine neue Leica M Kamera zu verwenden. Spiegelkasten und Pentaprisma wurden abgetrennt und ein Entfernungsmesser aufgesetzt. Das Ergebnis sollte eine M-Leica mit TTL Belichtungsmessung, zuschaltbarem Zeitautomat und großer horizontal aufklappbarer Rückwand werden. Datenrückwand sowie Winder und Drive der R4 sollten verwendet werden können.

Was so simpel klingt, entsprach tatsächlich einer fast vollständigen Neukonstruktion. Aus verschiedenen Gründen wurde diese Kamera nie in Serie gebaut. Es existieren nur wenige komplette Versuchsmuster, von denen eines hier angeboten wird. [LN]

By end of the 1970s it was one of the most important challenges for the Leitz designers, to integrate a TTL metering into the Leica M camera. Leitz designer Peter Loseries had the idea of using the Leica R4 with its Seiko shutter as a basis. Mirror box and pentaprism were taken off and instead a rangefinder was set on. The result should be a Leica M with TTL metering, optional automatic exposure and a large camera rear door opening horizontally. The R4 databack, as well as winder and drive should be compatible.

What sounds so simple, in fact was almost an entirely new design. For various reasons this camera never went into commercial production. Only a few complete sample units do exist, one of which is offered here. [LN]

Lot 096

**LEICA M6 (ELECTRONIC)**

c.1979

**No. 12345678**

Condition: B

Rare Leica M6 "electronic" prototype with typical serial number 1234567 in nice condition with functional shutter (/100), complete with prototype motordrive no. 00008 and extremely rare Leica prototype lens Elmarit-M 28mm f/2.8 with built-in sunshade, of which only two examples are known to exist. Lens with clean optics and prototype number 5001632.

**€ 80.000 \***

€ 150.000 – 200.000

*LITERATURE* Günter Osterloh, 50 Jahre Leica M, Königswinter 2004, p. 66-69; Lars Netopil, *VIDOM* Nr. 91 (Leica Historica e.V., 2006), p. 6-11.



Leica Historica e.V. ist eine fotohistorische Gesellschaft mit Sitz in Wetzlar und wurde im Jahr 1975 u.a. von Theo Kisselbach und Georg Mann gegründet. Ziel des Vereins ist die Erforschung der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Leica und des Leica Systems. Regelmäßige Veröffentlichung ist das *VIDOM* Magazin, das bisher in über 100 Ausgaben erschienen ist.

Zur Zeit hat Leica Historica etwa 400 Mitglieder. Leica Historica wird von der Firma Leica als offizieller Markenclub verstanden. Zum 20-jährigen Bestehen im Jahr 1995 wurde dies erstmals durch ein exklusives Leica Sondermodell dokumentiert. Es handelte sich um eine blau belederte und mit Sondergravur versehene Leica M6 mit Summicron 50 mm in silbern verchromter Ausführung.

Fünf Jahre später folgte eine entsprechende Ausführung des silbern verchromten TRI-Elmar 28-35-50 mm Objektivs, sowie im Jahr 2005 dann ein Leicavit-M. Von der Kamera wurden 150, von dem TRI-Elmar 75 und von dem Leicavit 40 Exemplare geliefert. Ein komplettes Set bestehend aus allen drei Teilen ist daher höchstens 40 mal existent. Das TRI-Elmar ist in silbern verchromter Ausführung zudem auch als reguläre Version eine Rarität und wurde außer der hier angebotenen Sonderausführung nur 500 mal produziert. [LN]

Leica Historica e.V. is a photo-historical society based in Wetzlar, founded in 1975 by Theo Kisselbach, Georg Mann and others. The purpose of the association is research on the genesis and development of the Leica and the Leica System. The *VIDOM* magazine is the society's regular publication, of which more than 100 issues have appeared.

Today, Leica Historica counts more than 400 members. The Leica Company considers Leica Historica an official brand club, which was documented for the first time with the issuing of a special dedicated Leica model for the society's 20th anniversary in 1995. This was a silver chrome Leica M6 with body cover in blue leather, with a silver chrome 50 mm Summicron lens and special engraving.

Five years later this was followed by a silver chrome 28-35-50 mm TRI-Elmar lens and finally a Leicavit M in 2005. A total of 150 units of the camera was produced, 75 of the TRI-Elmar and 40 of the Leicavit. Thus, a complete set with all three components can exist only a maximum of 40 times. The TRI-Elmar in silver chrome is a scarce Leica lens as such, also in the civilian version, as only 500 units were ever produced. [LN]

### Lot 097

#### LEICA M6 HISTORICA SET

ca. 1995

No. 011-150

Condition: A

A complete Leica Historica commemorative set, including the special edition Leica M6 with 50 mm Summicron no. 011-150, matching 28-35-50 mm TRI-Elmar f/4 ASPH. (11900) no. 3891004 and Leicavit M (14459) no. 14/40, all complete in maker's boxes.

€ 6.000

€ 12.000 – 14.000



**Lot 098**

**LEICA M3-P EDITION**

2011

**No. 3976342**

Condition: A

**€ 20.000 \***

€ 40.000 – 50.000

Sonderedition einer analogen M3-P zum 20. Jahrestag der Eröffnung des Leica Shops in Wien. Im Prinzip eine „neue“ M3 mit Belichtungsmesser, in verchromter Ausführung mit Vulkanitbelederung, die Deckkappe im typischen M3 Stil, graviert mit dem klassischen Leica Schriftzug und der Seriennummer auf der Kamera. Die Sondernummer befindet sich am Zubehörschuh.

Mit einem silber verchromten Leica Noctilux-M 50 mm f/0.95 ASPH., Nr. 4120546, ein Objektiv, das nicht in Serie hergestellt wird und nur für wenige Sondereditionen gebaut wurde. Editionsnummer 17 von nur 20 Einheiten. [PC]

Special Edition of the analogue M3-P commemorating the 20th anniversary of the Leica Shop in Vienna. The camera is a “new” M3 with exposure meter, in silver chrome finish with vulcanite cladding and top cover in the typical Leica M3 style. Furthermore, the top cover is engraved with the “Classic Leica Script” and the serial number of the camera. Each camera has a Special Edition number on the hot shoe.

The camera comes with the Leica Noctilux-M 50 mm f/0.95 ASPH. lens no. 4120546 in silver anodized finish, which was only produced for a few special editions. This is no. 17 of 20 units only. [PC]





Die Sonderedition Leica M9-P „Edition Hermès“ ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich. Highlight ist das von Hermès gelieferte Kalbsleder „Veau Swift“ in der Farbe „Ocre“, mit dem die Leica M9-P versehen ist. Die Belederung aus dem Haus Hermès bestimmt die farbliche Gestaltung der Sonderedition und sorgt für eine perfekte Haptik.

Das weiche, edle Leder wird nicht nur für das Kameragehäuse, sondern auch für den Tragriemen verwendet. Die Leica M9-P „Edition Hermès“ - Série Limitée Jean-Louis Dumas mit einer Gesamtauflage von 100 Exemplaren würdigt die Freundschaft zwischen Jean-Louis Dumas, dem ehemaligen Hermès-Präsidenten und Leica Camera.

Neben der Kamera umfasst dieses Set insgesamt drei Objektive. Diese Fotoausrüstung findet Platz in einer von Hand gefertigten Hermès-Kameratasche, die exklusiv für diese Ausrüstung hergestellt wurde. Als Hommage an Jean-Louis Dumas gehört ein Bildband zum Lieferumfang dieses Sets. Das Fotobuch in zwei Bänden zeigt ein abwechslungsreiches Portfolio von 200 Schwarzweißbildern, die Jean-Louis Dumas mit seiner Leica M-Kamera aufgenommen hat. [PC]

The special limited edition Leica M9-P “Edition Hermès” is extraordinary in every respect. The highlight is its “Veau Swift” calfskin in ocre, supplied by Hermès for the leather finish of the Leica M9-P camera. This exclusive leather trim by Hermès determines the colour concept of the special edition and ensures a perfect tactile sensation.

The fine and supple leather is applied not only to the camera body, but is also used for the shoulder strap included in the set. The Leica M9-P “Edition Hermès” - Série Limitée Jean-Louis Dumas, in a strictly limited edition of only 100 sets worldwide, is a memorial to the friendship between the former president of Hermès, Jean-Louis Dumas, and Leica.

The camera in this set is accompanied by three lenses. This unique collection of photographic equipment finds a fitting home in a hand-crafted Hermès camera bag that is available exclusively as part of this set. As an homage to Jean-Louis Dumas, the second set also includes a book with a selection of his pictures. This photographic work in two volumes shows an entertainingly diverse portfolio of 200 black-and-white images captured by Jean-Louis Dumas with his Leica M-camera. [PC]

**Lot 099**

**LEICA M9-P EDITION ‘HERMÈS’**

2012

**No. 059/100**

Condition: A

Special no.59/100 with three matching lenses, new and complete in maker’s box.

(1) Leica Summicron-M  
28 mm f/2 ASPH.

(2) Leica Noctilux-M  
50 mm f/0.95 ASPH.

(3) Leica APO Summicron-M  
90 mm f/2 ASPH.,

all featuring a stunning silver-anodised finish.

**€ 30.000**

€ 60.000 – 70.000



Oskar Barnack schuf 1914 mit der „Ur-Leica“ einen Meilenstein in der Geschichte der Fotografie - was die Leica Camera AG in diesem Jahr ausgiebig feiert. Leica steht für erstklassige Kameras und Objektive, die Fotografen und Sammler weltweit begeistern. Mit dem Namen Leica sind eine Vielzahl von einzigartigen Kameramodellen und Objektiven verbunden. Seit Oskar Barnack 1914 mit der von ihm konstruierten „Ur-Leica“ die Grundlage der Leica Kleinbildfotografie schuf, steht Leica für ikonisches Design, technologische Innovation und das bessere Bild.

Anlässlich des runden Jubiläums „100 Jahre Leica Fotografie“ stehen neben zahlreichen Veranstaltungen und Ausstellungen auch eine Reihe von Jubiläumseditionen auf dem Programm. Viele der in aufwändiger Handarbeit zu besonderen Anlässen gefertigten Leica Sondereditionen sind Raritäten mit besonderen Gravuren und Materialien, die einen großen Reiz für Sammler haben. Sie sind zudem auch einmalige Werkzeuge für die tägliche Arbeit von Profifotografen und engagierten Amateuren.

Im Rahmen der Auktion haben Sie die einmalige Gelegenheit, eine der hochwertigsten Leica Editionen zu ersteigern. Unter den 100 äußerst seltenen „Schätzen“ aus der Leitz/Leica Produktwelt ist Los 100 ein aktuelles Highlight, mit dem das Unternehmen in Wetzlar „100 Jahre Leica Fotografie“ feiert - und das Sie begeistern wird. [PC]

With the “Ur-Leica”, Oskar Barnack created a milestone in the history of photography in 1914 - a fact Leica Camera AG is celebrating extensively this year. Leica stands for first-rate cameras and lenses which have won the enthusiasm of photographers and collectors worldwide. A multitude of unique camera models and lenses are associated with the name Leica. Since Oskar Barnack created the foundations of Leica miniature photography by constructing his “Ur-Leica” in 1914, Leica has been a byword for iconic design, technological innovation and better images.

The anniversary “100 Years of Leica Photography” gives rise not only to numerous events and exhibitions, but also to various anniversary editions. Many of the Leica special editions, elaborately hand-crafted to commemorate special occasions, are rarities featuring special engravings and materials; they are of particular interest to collectors. At the same time, they are unique tools for the daily work of professional photographers and serious amateurs.

As part of the auction, you will have the unique opportunity to purchase one of the most valuable Leica editions. Among the 100 extremely rare “treasures” from the Leitz and Leica world of products, Lot 100 is a current highlight in which the company in Wetzlar celebrates “100 Years of Leica Photography” - and which will capture your heart. [PC]

**Lot 100**

**LEICA EDITION ‘100 YEARS OF LEICA’**

2014

**No. 1/100**

Condition: A

**€ 22.000 \***







DECADE  
PAGE

# 100 LOTS OF PHOTOGRAPHY

1910

1920

1930

1940

1950

1960

1970

1980

1990

2000

Ernst Leitz I hegte eine geradezu fürsorgliche Zuneigung zu dem eher stillen Oskar Barnack. Was ihm zweifellos gefiel, war dessen Charakter, aber auch die technische Vorbildung sowie seine Einstellung zu Präzisionsarbeit. So entwickelte sich ein Vertrauensverhältnis, das den 74-jährigen Ernst Leitz I bewog, seinem gerade 37 Jahre jungen Meister neben den Pflichtaufgaben den für eigene Ideen nötigen Freiraum zu gewähren, wobei er Kommandes eher geahnt als klar erkannt haben dürfte. Dies erschließt sich auch aus einer Reihe von Fotografien, die Oskar Barnack bei einem gemeinsamen Schwarzwald-Urlaub im Sommer 1917 mit seiner Ur-Leica aufgenommen hat. Die Negative dieser Serie befinden sich im Werksmuseum der Leica Camera AG, der Vintage Print stammt aus dem Nachlass von Oskar Barnack bzw. seiner Tochter Hanna. [PC]

Ernst Leitz I felt thoughtful affection for the rather quiet Oskar Barnack. What he doubtlessly liked was his character, but also his technical knowledge and his attitude towards precision work. Thus, they developed a bond of trust which made the 74-year-old Ernst Leitz I give his only 37-year-old master technician the freedom he needed to develop his own ideas, next to his regular duties. In doing so, he must have guessed these future developments rather than foreseeing them clearly. This relationship is also evident from a series of photographs which Oskar Barnack took with his Ur-Leica during a joint vacation in the Black Forest in the summer of 1917. The negatives of this series are held by the Factory Museum of the Leica Camera AG; the vintage print is from the estate of Oskar Barnack, respectively that of his daughter Hanna. [PC]

### Lot 101

#### OSKAR BARNACK

(1879 – 1936)

#### Ernst Leitz I, 1914

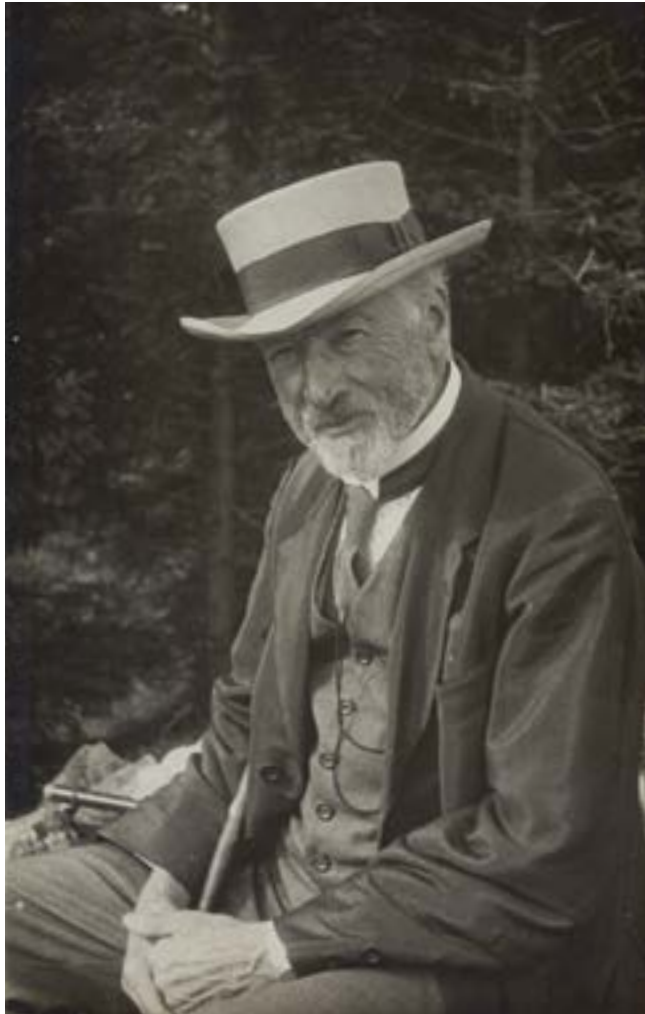
Vintage silver print, photo taken with Ur-Leica  
13,4 x 8,5 cm (5.3 x 3.3 in)

With original carte de visite of Ernst Leitz from 1914  
(Ernst Leitz Microscope Manufacturer Wetzlar)

PROVENANCE Estate of Oskar Barnack

€ 2.000

€ 3.500 – 4.000



actual size



Barnacks Kinder: Hanna, geb. 1906, und Conrad, geb. 1908. Hannas blonder Lockenkopf hat es dem Vater angetan, viele Fotos zeigen sie allein, etliche mit Conrad zusammen. Von Conrad gibt es wenige Einzelbilder. Ein Vergleich früherer mit späteren Bildern der beiden weist diese in den Sommer 1914. Conrad kommt zur Schule, da gab es das Matrosenhemd. Der Blick des scheuen Kindes ist schon ein wenig mit dem kecken Ausdruck eines künftigen Lausbuben gemischt. Stillhalten, wenn Vater fotografiert, das wussten die Kinder, auch bei der Ur-Leica musste es noch so sein, der Film hatte nur eine geringe Empfindlichkeit. Die wenig durchgezeichneten Schatten zeigen es. Es ist ein ganz frühes mit der Ur-Leica aufgenommenes Foto. [UR]

Barnack's children: Hanna, born in 1906, and Conrad, born in 1908. Barnack was particularly fond of Hanna's blond locks; many photographs show her alone, several together with Conrad. There are only a few images of Conrad alone. A comparison with later pictures of the two indicates that these were taken in the summer of 1914. Conrad had started going to school, which is when boys began to wear sailor shirts. The gaze of the shy child is already mixed by the saucy expression of a future rascal. The children knew to keep still when their father was taking a photograph - this was true of the Ur-Leica too, as the film was not very sensitive. This is apparent from the shadows, which are not very differentiated. This is a very early image taken with an Ur-Leica. [UR]

### Lot 102

#### OSKAR BARNACK

(1879 – 1936)

#### Conrad and Johanna (the children of Oskar Barnack), Wetzlar 1914

Gelatin silver print, printed c. 1930,  
photo taken with Ur-Leica  
16,5 x 10,5 cm (6.5 x 4.1 in)

PROVENANCE Estate of Oskar Barnack

€ 2.000

€ 3.500 – 4.000





actual size

Gleich nach Fertigstellung seiner „Liliputkamera“ im Jahre 1914 begann Oskar Barnack recht intensiv mit dieser zu fotografieren. Die Familie im Garten, die Stadt Wetzlar und sogar vom Zeppelin aus. Zu den bekanntesten Aufnahmen gehören die beiden angebotenen. Zum einen die Kölner Rheinbrücke nach Westen, die andere Aufnahme zeigt August Bauer 1914 an Barnacks Filmkamera in Bad Ems. Diese Kinokamera wurde im Krieg schwer beschädigt, wurde allerdings später restauriert und befindet sich heute im Leica Werksmuseum. Die Negative zu den Fotografien befinden sich im ebenfalls bei Leica Camera, die Abzüge stammen aus dem Nachlass von Oskar Barnack bzw. dem seiner Tochter Hanna. [PC]

Right after the completion of his “Lilliput Camera” in 1914, Oskar Barnack began to use it intensively for picture-taking. Motifs included his family in the garden, the city of Wetzlar and even some views from a Zeppelin. Two of the most well-known of these images are offered here. One depicts the Rhine Bridge in Cologne looking west, the other shows August Bauer using Barnack’s film camera in Bad Ems in 1914. This cinema camera was heavily damaged during the war, but was restored subsequently and is part of the Leica Factory Museum today. The negatives of the photographs are also held by Leica Camera; the prints were originally part of Oskar Barnack’s estate and later that of his daughter Hanna. [PC]

### Lot 103

#### OSKAR BARNACK

(1879 – 1936)

#### Cologne / Bad Ems, 1914

2 Gelatin silver prints, printed c. 1930  
each c. 10 x 15 cm (3.9 x 5.9 in)

One print annotated by Barnack in pencil “Kinoaufnahme Bad Ems 1914, Altes Leicabild” on the reverse, the other one with “Köln 1914”, one print signed by OB in ink on the reverse

PROVENANCE Estate of Oskar Barnack

€ 2.000

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Ulf Richter (ed.), Oskar Barnack – Von der Idee zur Leica, Stuttgart 2009, p. 27 [same series].



Oskar Barnacks Neffe Karl Alexander berichtete, sein Onkel habe kein Auto haben wollen, er sei lieber zu Fuß gegangen, habe aber endlich dem Drängen der Familie nachgegeben. In den Familienalben zeigen einige Fotografien dieses Auto. Das Kennzeichen IT 88441 gehört zum Bezirk Hessen-Nassau, darin Wetzlar. Es ist ein „Wanderer“ mit Sechszylindermotor von 1,7 oder 2 Ltr. Hubraum mit 35 bzw. 40 PS. Vier Türen zum bequemen Einsteigen. „Schwarzer Peter“ hieß das Fahrzeug, doch Barnack ließ sich den schwarzen Peter nicht zuschieben. Kein Bild zeigt ihn am Steuer. Oft posiert der Schwiegersohn am Volant. Fotos einer Rast, einmal die Szene mit dem Weitwinkel, mit längerer Brennweite Barnack am Wagen lehnend. Er scheint erschöpft. Der gepflegte Anzug, die elegante Fliege deuten an, Barnack hat das Ziel erreicht, die Leica III ist fertig, 1934 oder 1935 sind die Fotos entstanden. [UR]

Oskar Barnack's nephew Karl Alexander reported that his uncle never wanted a car, preferring to walk, but that he finally gave in to the family's wishes. In his family photo albums, several images show this car. The number plate IT 88441 was issued by the county of Hessen-Nassau, which includes Wetzlar. It is a "Wanderer" with a six-cylinder motor of 1.7 or 2 litres cubic capacity and 35 or 40 HP. Four doors made it easy to get in and out. The car was nicknamed "Schwarzer Peter" or "Black Peter", but Barnack refused to take any responsibility for it. There is not a single image with him in the driver's seat. Often, his son-in-law poses at the steering wheel. The present images are photographs of a pause, once taken with a wide-angle lens, once with a longer focal distance, with Barnack leaning against the car. He seems exhausted. The well-kept suit, the elegant bowtie indicate that Barnack has reached his goal, the Leica III is finished; the photos were taken in 1934 or 1935. [UR]

**Lot 104**

**Oskar Barnack, 1933 – 34**

2 Vintage silver prints  
11 x 17 cm (4.3 x 6.7 in) /  
10,5 x 16,2 cm (4.1 x 6.4 in)

PROVENANCE Estate of Oskar Barnack

**€ 2.000**  
€ 3.500 – 4.000





Diese Fotografie Oskar Barnacks stammt aus einer ganzen Serie von Porträtaufnahmen, die alle zusammen entstanden sein müssen. Barnack trägt die gleiche Kleidung wie auf der bekannten, von seinem Mitarbeiter Julius Huisgen am Arbeitsplatz aufgenommenen Fotografie. Dort zeigt das Kalenderblatt an der Wand den 19. März 1934. Stets tritt Barnack auf mit gestärktem, blütenweißem Hemdkragen, dunkler Fliege und in einem dunklen Anzug unter dem weißen Meisterkittel, dessen frischgebügelter Kragen in allen Bildvarianten die gleichen charakteristischen Falten aufweist. Auf der Rückseite eines Bildes notiert er: „Mit Elmar 9 cm 1:4, Abstand 1,5 m“.

Im Laufe der Porträtsitzung dreht Barnack den Kopf aus dem Profil rechts in wechselnden Schrägstellungen über die Frontalansicht bis zum Halbprofil links. Der Blick ist offen ohne Zurückhaltung. Scheu sei er gewesen, sagen manche, die ihn gekannt haben. Hier ist davon nichts zu spüren. Ein selbstsicherer, ja gelassener Blick. Manchmal scheint es, er sehe sich selbst in einem Spiegel, korrigiere Haltung und Miene. Auf einigen Aufnahmen trägt er eine Brille mit dunklem Gestell, die er auf einem anderen, ebenfalls in diesem Zusammenhang entstandenen Bild – er sitzt wieder an seinem Arbeitstisch – in der Hand hält.

Signiert hat er nur dieses eine Bild. Es zeigt Barnack, wie er sich gesehen hat und wie er wollte, dass die Welt ihn sieht. Mit einem Wort: Von allen Motiven muss ihm dies in besonderer Weise zugesagt haben. Interessant auch, dass in Zeitungsberichten über seinen Tod immer wieder dieses Bild Verwendung fand. Der vorliegende, von Oskar Barnack signierte Vintage Print stammt aus dem Nachlass seiner Tochter Hanna. Noch im Jahr der Aufnahme hat er es ihr geschenkt. [UR]

This photograph of Oskar Barnack is one of a series of portraits which must all have been taken at the same time. Barnack is wearing the same outfit as on the well-known picture taken at work by his assistant Julius Huisgen. There, the calendar on the wall indicates the date as March 19, 1934. Barnack invariably appears with a starched, pristine white shirt-collar, a dark bow-tie and a dark suit under his white lab coat, whose freshly ironed lapel bears the same characteristic creases in all variations of the picture. On the reverse of one of them, he noted: “With Elmar 9 cm 1:4, distance 1.5 m”.

During the course of the portrait session, Barnack turns his head from the right-facing profile through changing angles to a full frontal view and a left-facing semi-profile. His gaze is open and without reserve. Some of those who knew him described him as shy. This is nowhere in evidence here. It is a self-assured, even relaxed look. Sometimes it seems as if he were seeing himself in a mirror and correcting his posture or expression. In some pictures, he wears dark-rimmed glasses; in another one, also from this context, he is seated at his desk again, holding the glasses in his hand.

He only signed this one picture. It shows Barnack as he saw himself and as he wanted the world to see him. In short: of all the images, this one must have found his particular favour. It is also worth noting that most newspaper articles on his death also used this image. The present vintage print signed by Oskar Barnack was part of his daughter Hanna's estate. He gave it to her the same year the picture was taken. [UR]

## Lot 105

**JULIUS HUISGEN (attributed)**

**Oskar Barnack, Wetzlar 1934**

Vintage silver print  
17 x 12,4 cm (6.7 x 4.9 in)

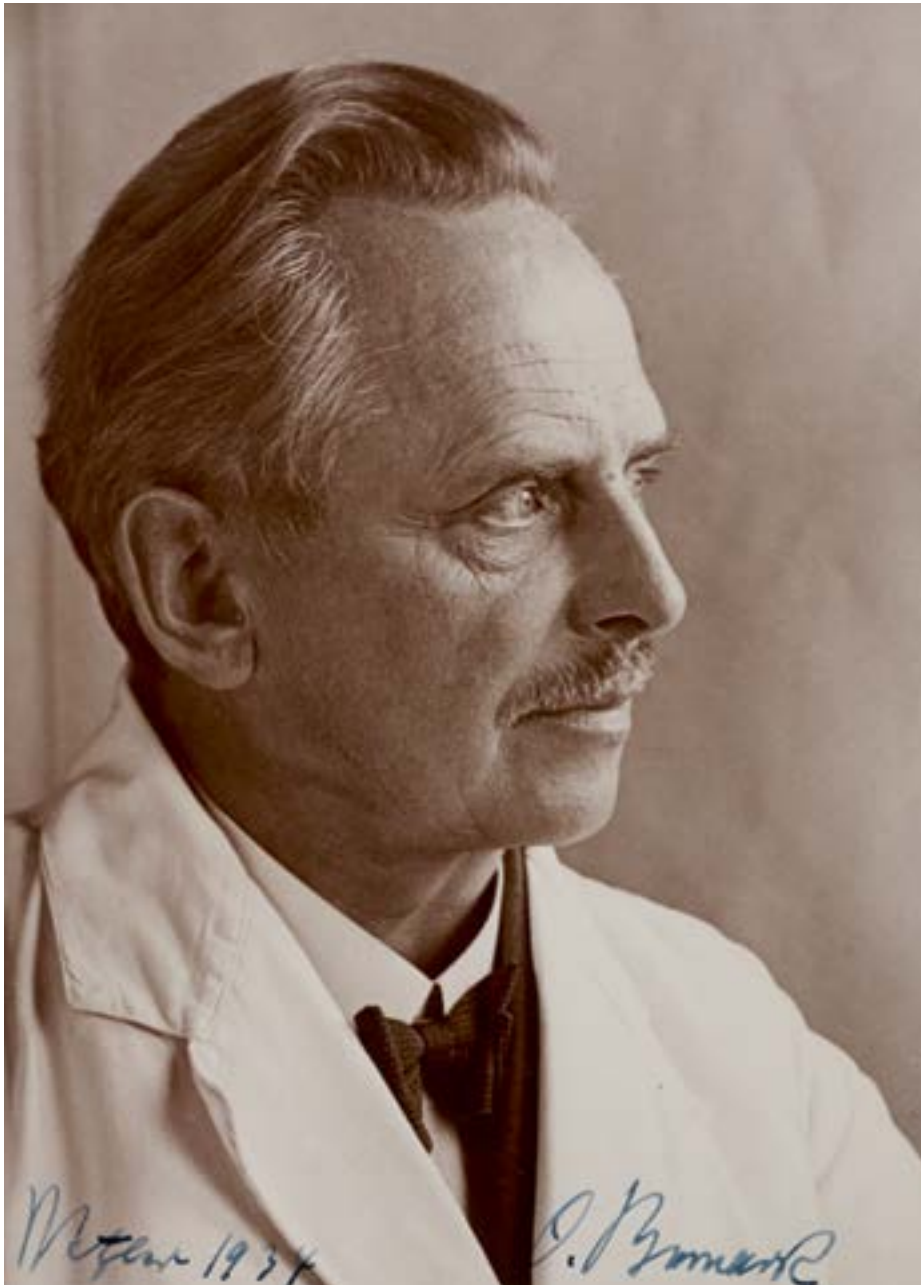
Signed and annotated by Barnack in ink in the image, annotated by him in pencil on the reverse “Elmar 9 cm 1:4,5 1,5 m Abstand” with his original Leitz carte de visite from 1928 (Oskar Barnack Chiefdesigner of the Leica Wetzlar)

## PROVENANCE

Estate of Hanna Ulzenheimer,  
daughter of Oskar Barnack

**€ 2.000**

€ 4.000 – 5.000



actual size



Diese Aufnahme von zwei Löwen aus dem Frankfurter Zoo machte die Leica in ihren Anfangsjahren berühmt. Gemacht hat sie erstaunlicherweise ein Amateur -

Wilhelm Schack, der damals als Tierpfleger im Zoo arbeitete. In der Totalvergrößerung von circa 60 x 80 cm wurde die Fotografie ab 1932 auf Messen potentiellen Kunden präsentiert. Eindrucksvoll bewies der Abzug, was die Leica zu leisten imstande ist. Das machte sie schnell berühmt und nahm gleichzeitig Kleinbild-Skeptikern den Wind aus den Segeln. Tatsächlich traute man dem 35mm-Negativ damals keine hohe Auflösung zu - allerdings wurden die Möglichkeiten der Kleinbild-Fotografie mit dem stattlichen Löwenbild eindrucksvoll belegt.

Wilhelm Schack ist später noch als Buchautor hervorgetreten. Von ihm erschien 1937 der Band *Wunder des Möwenfluges* und 1958 *Ich jagte das weiße Nashorn - Mit Kamera und Blitzlicht im Zululand* mit imposanten in Südafrika entstandenen Tieraufnahmen. Eine Vergrößerung der hier beschriebenen Löwenfotografie hing lange Zeit im Büro von Ernst Leitz II. Sie befindet sich heute im Archiv von Leica Microsystems. Die vorliegende Fotografie stammt aus dem Nachlass von Oskar Barnack. [AZ]

This image of two lions from the Frankfurt Zoo made the Leica famous in its earliest years. Astonishingly, it was taken by an amateur -

Wilhelm Schack, who worked as a zookeeper at the time. In a total enlargement of ca. 60 x 80 cm, the photograph was presented to potential customers at fairs starting in 1932. The print demonstrated impressively what the Leica was capable of. This made it famous quickly; at the same time, it silenced the critics of miniature photography. Indeed, originally the 35 mm negative was not believed capable of high resolution - on the other hand, the stately image of the two lions proved the possibilities of 35 mm photography impressively.

Wilhelm Schack later became known as the author of various books. In 1937 he published the volume *The Miracle of the Seagull's Flight* and in 1958 *I Hunted the White Rhinoceros - With Camera and Flash in Zululand*, featuring imposing animal photographs taken in South Africa. An enlargement of the lion photograph described here hung in Ernst Leitz II's office for many years. Today it forms part of the archive of Leica Microsystems. The present photograph is from Oskar Barnack's estate. [AZ]

**Lot 106**

**WILHELM SCHACK**

**Lions, Frankfurt am Main 1932**

Vintage silver print,  
in original wooden frame  
60 x 80 cm (23.6 x 31.5 in)

Annotated "Frankfurter Zoo, 1932,  
Herrn Rektor Dr. Alsdorf, 12/3/1968"  
in an unidentified hand  
in ink on the reverse of frame

**€ 5.000**

€ 8.000 – 10.000



Nur ein Jahr nachdem Paul Wolff 1926 in den Besitz seiner ersten Leica kommt und im selben Jahr, in dem er mit Alfred Tritschler die erfolgreiche Firma "Dr. Paul Wolff & Tritschler" gründet, entsteht diese spannungsreiche Aufnahme. Bereits von einem bemerkenswerten Verständnis der spontanen Kleinbildfotografie zeugend, fängt sie ein Bild des morgentlichen Treibens in der lichtdurchfluteten Frankfurter Bahnhofshalle ein.

Es sind vor allem die stimmungsvollen Effekte der durch die hohen Fenster der Stahlkonstruktion einfallenden Lichtstrahlen und die dadurch evozierte Atmosphäre, die den Reiz der Aufnahme ausmachen. An einem Ort der stetigen Unruhe, des Kommens und Gehens, steht die Zeit für einen Augenblick still; ein kurzer Moment für immer eingefroren. Die Dynamik des Lichts sowie der Bewegung der Menschen trifft auf Entschleunigung und Stillstand, die sich in der zentralen Uhr, deren Zeiger für immer in dieser Position gefangen sind, und dem starren darauf weisenden Pfeil manifestieren.

Für Wolff, der bekannt ist für seine klare, ästhetische Prinzipien des Neuen Sehens behutsam aufgreifende Bildsprache sowie seine handwerkliche Meisterschaft im Umgang mit der Leica, ist das kontrastreiche Spiel von Licht und Schatten ein immer wiederkehrendes Sujet. Viele seiner Architektur- oder Stadtaufnahmen ziehen ihren Reiz aus dem kalkulierten Spiel von Licht und Schatten, wobei er vor allem in Frankfurt - seit 1919 lebt er hier - seine Motive findet. Gemeinsam mit Tritschler ist Wolff auch in der Industrie- und Werbefotografie tätig, nimmt Reportagen wie bei den Olympischen Spielen 1936 auf und beschäftigt sich ab den späten 30er Jahren intensiv mit der Farbfotografie. [JP]

This tension-filled photograph was created only one year after Paul Wolff acquired his first Leica in 1926, and the same year he founded the successful firm "Dr. Paul Wolff & Tritschler". Already demonstrating remarkable understanding of spontaneous 35 mm photography, it captures an image of the morning comings and goings in the light-flooded Frankfurt railway station.

It is mainly the atmospheric effect of the beams of light falling through the tall windows of the steel construction and the feeling they evoke which make the photograph so attractive. In a place of constant unrest, of arrival and departure, time stands still for a second; a brief moment is frozen in time forever. The dynamic of the light and the movement of the people in the image meet deceleration and standstill, manifested in the central clock with its hands frozen in this position forever and the arrow relentlessly pointing towards it.

For Wolff, who was known for his clear visual idiom, sensitively incorporating the principles of New Vision, and for his technical mastery of his Leica, the high contrasts of the play of light and shadow is a recurring subject. Many of his architecture and city photographs derive their attraction from the calculated interplay of light and shadow; most of his motifs were found in Frankfurt, where he had lived since 1919. Together with Tritschler, Wolff was also an active industrial and advertising photographer, was commissioned to do reportage, for example during the 1936 Olympic Games, and explored colour photography extensively from the late 1930s onward. [JP]

# **Lot 107**

**PAUL WOLFF**

(1887–1951)

**Station concourse,  
Frankfurt am Main 1927**

Vintage silver print  
23,2 x 16,5 cm (9.1 x 6.5 in)

Photographer's stamp with handwritten order number on the reverse, "Schostal" agency label and various notations in unknown hands on the reverse

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000





Ein Blick aus dem Fenster hinab auf eine Straßenszene eröffnet sich in dieser 1928 in Berlin aufgenommenen Fotografie von Dr. Paul Wolff: Gesäumt von Geäst zur einen und einem angeschnittenen Fenstergesims zur anderen Seite, wird die Sicht auf am Gehsteig flanierende Passanten freigegeben. Eine Gruppe von fünf Personen bewegt sich auf die Bildmitte zu, dabei deuten ihre Körper und Schatten eine halbkreisförmige Linie an. Vor ihnen sind versetzt noch ein einzelner Fußgänger sowie ein Pärchen zu sehen. Ihre Silhouetten zusammen mit den übrigen Bildelementen ergänzen den bereits angedeuteten Halbkreis zu einem vollen. Durch die gewählte Perspektive erschließt sich die ausschnittshafte Szene als eine einheitliche Komposition von Licht und Schatten, Linien und Diagonalen, die sich um ein, in diesem Fall, leeres Bildzentrum zu konzentrieren scheinen.

Kompositorisch spannungsvolle Straßenszenen, die von einem virtuosen Umgang mit der Kleinbildkamera zeugen, sind typisch für Paul Wolff. Bereits seit seiner Schulzeit passionierter Hobbyfotograf, gewann er 1926 als Preis bei einer Ausstellung seine erste Leica und wird zu einem Pionier der entfesselten Kleinbildfotografie. Für seine Verdienste um das Kleinbild erhält er 1936 eine Leica mit der Seriennummer 200 000. Neben seiner intensiven fotografischen Tätigkeit veröffentlicht Wolff im Laufe seines Lebens über 200 Fotobücher, unter anderem *Meine Erfahrungen mit der Leica*, das zu einem heute hoch gehandelten Standardwerk wird. [JP]

Looking down from a window, this photograph by Dr. Paul Wolff opens onto a 1928 street scene in Berlin: framed by branches on one side and by the cropped window-sill on the other, the image depicts pedestrians strolling along a sidewalk. A group of five persons moves towards the centre of the photograph, their bodies and shadows indicating a semi-circular line. In front of them and offset, there is a single pedestrian and a couple. Together with the other elements of the image, their silhouettes complete the semi-circle, resulting in a full circle. The chosen perspective makes the cut-out scene appear like a homogeneous composition of light and shadows, lines and diagonals concentrating around the image's centre, which appears to be empty.

Tension-filled, composed street scenes showing a virtuoso's ability to handle a miniature camera are typical for Paul Wolff. A passionate hobby photographer since his school days, he won his first Leica at an exhibition in 1926 and became a pioneer of unleashed miniature camera photography. In recognition of his contributions to the advancement of 35 mm images, he was presented with a Leica with the serial number 200,000 in 1936. Apart from his intensive work as a photographer, Wolff published more than 200 photographic volumes during his lifetime, including *My Experience with the Leica*, which became a standard work fetching high prices today. [JP]

# Lot 108

**PAUL WOLFF**

(1887 – 1951)

**'The View', Berlin 1928**

Vintage silver print  
23,3 x 17,5 cm (9.2 x 6.9 in)

Photographer's  
"DR. PAUL WOLFF, FRANKFURT AM MAIN"  
stamp with his handwritten  
order number on the reverse

**€ 1.800**

€ 3.000 – 4.000



Alexander Rodtschenko, Revolutionär der Fotografie und treibende Kraft der russischen Avantgarde, notierte 1928: „Wir müssen unser optisches Erkennen revolutionieren. Wir müssen den Schleier von unseren Augen reißen. Die interessantesten Blickwinkel der Gegenwart sind die von oben nach unten und von unten nach oben und ihre Diagonalen.“ Mit diesem Leitsatz entwickelte Rodtschenko eine Ästhetik, die mit allen bisherigen Sehgewohnheiten brach und verwirklichte diese u.a. in der Aufnahme *Pionier mit Trompete*, die er mit einer Leica in einem Pionier Camp außerhalb von Moskau fotografiert hatte. Die berühmte Nahaufnahme des jungen Mannes in gewagter Untersicht entsprach bereits 1930 nicht mehr der offiziellen sowjetischen Bildsprache. An dem Bild entzündete sich jener Formalismustreit, der schließlich zum Ausschluss Rodtschenkos aus der Fotografen-Gruppe „Oktober“ führte.

Als einer der wichtigsten Vertreter des russischen Konstruktivismus war Rodtschenko neben seinem Schaffen als Fotograf auch als Maler, Bildhauer, Bühnenbildner, Architekt und Typograf tätig. Stürzende Bilddiagonalen, schräge Aufsichten und ungewohnte Perspektiven sind nur einige Facetten seiner innovativen Bildsprache, mit der er die Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts revolutionieren sollte. [CG]

Alexander Rodchenko, a revolutionary of photography and a leading force among the Russian avant-garde, noted in 1928: “We must revolutionise our visual perception. We must tear the veil from our eyes. The most interesting visual angles of our times are those from top to bottom and from bottom to top, and their diagonals.” Following this maxim, Rodchenko developed an aesthetic that broke with conventional viewing habits, realising these in the photograph *Pioneer with Trumpet*, which he had taken with a Leica at a pioneer camp near Moscow, and other images. Even in 1930, the famous close-up of the young man from a daring bottom view no longer conformed to official Soviet visual language. The picture sparked the Formalism dispute which ultimately led to Rodchenko’s expulsion from the photographers’ group “October”.

One of the most important proponents of Russian Constructivism, Rodchenko was not only a photographer, but also a painter, sculptor, set designer, architect and typographer. Breakneck diagonals, slanting top views and unaccustomed perspectives are only some of the facets of his innovative visual language, which was to revolutionise photography in the first half of the 20th century. [CG]

# Lot 109

**ALEXANDER RODCHENKO**

(1891 – 1956)

**Pioneer with trumpet, 1930**

Gelatin silver print, printed 1950s  
19,2 x 17 cm (7.6 x 6.7 in)

Photographer’s name stamp  
and handwritten notations (Cyrillic)  
in pencil on the reverse.

PROVENANCE

Lev Borodulin Collection

€ 5.000 \*

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* Alexander Lavrentiev (ed.), Alexander Rodchenko. Photography 1924–1954, Cologne 1995, cover; Alexander Rodchenko. Revolution in Photography, Moscow 2008, p. 93.



actual size



Ilse Bing, geboren 1899 als Tochter einer großbürgerlichen jüdischen Familie in Frankfurt am Main, gehört zu jenen maßgeblichen Persönlichkeiten, die das Paris der dreißiger Jahre zu einem Zentrum der fotografischen Moderne gemacht haben. Ihr Selbstporträt mit Leica aus dem Jahr 1931 ist ein komplexes Selbstbildnis, das nicht nur die Fotografin, sondern auch die Bildsprache einer Avantgarde zwischen den Kriegen reflektiert. Dem Autoporträt zugrunde liegt die Frage nach der eigenen Position im Kontext des Schaffens und Wirkens. Ilse Bing inszeniert sich mit ihrer Leica I – wahrscheinlich handelt es sich dabei um ihre erste Leica, die sie im Jahr 1929 erwarb und mit der sie ebenso virtuose wie atmosphärisch dichte Fotografien schuf. Nicht zufällig nannte sie der große Emmanuel Sougez „Königin der Leica“.

In ihrem Selbstporträt räumt Bing der Kamera, dem Werkzeug ihres Schaffens, einen besonderen Stellenwert ein, indem sie diese gleichberechtigt zu ihrem Gesicht positioniert. Daneben spielen der Spiegel und der schwarze Vorhang im Hintergrund kompositorisch eine wichtige Rolle. Der Spiegel fungiert dabei als Bild-im-Bild Motiv. Gemeinsam mit dem fokussierten und konzentrierten Blick verdichtet er die existentielle Selbstbefragung der jungen Künstlerin. Längst zählt die Aufnahme zu den Ikonen eines Neuen Sehens und steht zudem für eine Zeit, in der Frauen ihre Unabhängigkeit – auch über das Medium Fotografie – zu unterstreichen suchten. Begleitet wird diese Ikone von einer Re-Inszenierung aus dem Jahr 1986. Abe Frajndlich besuchte Ilse Bing in New York und inszenierte sie im Setting von 1931, mit identer Kamera und Brosche. [VKE]

Ilse Bing, born into a grand-bourgeois Jewish family in Frankfurt am Main in 1899, was one of the influential personalities who turned 1930s Paris into a centre of photographic modernism. Her Self-Portrait with Leica of 1931 is a complex self-image, reflecting not just the photographer, but also the photographic idiom of the avant-garde between the wars. The question underlying the auto-portrait is that of her position in the context of creation and influence. Ilse Bing poses with her Leica I – presumably this is her first Leica, purchased in 1929, with which she created photographs that are as virtuosic as they are atmospherically dense. It is no coincidence that the great Emmanuel Sougez called her the “queen of the Leica”.

In her self-portrait, Bing gives special importance to the camera, the tool of her creations, by positioning it so that it is as prominent as her face. In addition, the mirror and black curtain in the background play an important role for the composition. The mirror motif takes on the role of an image within an image. Together with the focused and concentrated gaze of the subject, it intensifies the existential self-questioning of the young artist. The image has long held its place among the icons of a New Vision; it also stands for an epoch in which women sought to emphasise their independence – using the medium of photography, among others. This icon is accompanied by a 1986 re-staging: Abe Frajndlich visited Ilse Bing in New York, recreating the 1931 setting with the same camera and brooch. [VKE]

## Lot 110

### ILSE BING

(1899 – 1998)

#### Self-Portrait with Leica, Paris 1931

Gelatin silver print, printed in 1989  
26,2 x 29,6 cm (10.3 x 11.7 in)

Signed and dated by the photographer in ink in the image upper left, signed and dated (incl. print date) by her in pencil on the reverse

### ABE FRAJNDLICH

(\* 1946)

#### Ilse Bing, NYC 1986

Vintage silver print  
22,6 x 30,5 cm (8.9 x 12 in)

Signed and annotated by the photographer in ink in the margin, signed by Bing in ink on the reverse

€ 8.000

€ 15.000 – 18.000



*Perlen der Großstadt* lautet der Titel der 1932 am Michaelerplatz in Wien aufgenommenen Fotografie von Lothar Rübelt. Sie bietet einen ausschnittshaften Blick auf eine Straßenszene mit drei PassantInnen, die sich auf der Fahrbahn bewegen und drastische Schlag Schatten auf den Asphalt werfen.

Tatsächlich liegt der Fokus der Fotografie aber nicht auf den Personen, sondern auf dem Bild der Straße, insbesondere auf dem des mit runden Metallknöpfen markierten Fahrbahnstreifens. So erschließt sich erst auf den zweiten Blick das eigentliche Thema der Leica Aufnahme, nämlich die Verkehrsregelung am Wiener Michaelerplatz. 1929 wird auf der Kreuzung des Knotenpunkts wegen des zunehmenden Autoverkehrs der erste (mit „Perlen“ gekennzeichnete) Fußgängerübergang eingeführt.

Die vorliegende Aufnahme zeigt eine eher unbekannte Facette des fotografischen Schaffens des gebürtigen Wiener Rübelt, der hauptsächlich für seine bildjournalistische Arbeit als bedeutender Sportfotograf der Zwischenkriegszeit bekannt ist. Seine Aufnahmen als „Bildberichterstatte des sozialen Lebens“, in denen er den Alltag moderner StädterInnen gleichermaßen dokumentiert, wie er sich für ihre Freizeitgestaltung sowie kulturelle Ereignisse oder Stadt- und Architekturansichten interessiert, zeugen vom vielschichtigen Werk des Fotografen. Rübelt – ein Chronist der Moderne. [JP]

The title of the photograph by Lothar Rübelt, taken on Michaelerplatz in Vienna in 1932, is *Pearls of the City*. It offers a detail from a street scene with three pedestrians moving across the roadway, casting dramatic shadows on the asphalt.

Actually, however, the photograph's focus is not on the persons, but on the image of the street, especially on the traffic lane marked by round metal pins. Thus, the actual subject of the Leica picture is only visible at second glance: it is the traffic regulation on Vienna's Michaelerplatz. In 1929, this became the central intersection where, due to increased car traffic, the first pedestrian crossing (marked by these metal "pearls") was introduced.

The present photograph shows a rather unknown facet of the photographic oeuvre of Rübelt, a native Viennese chiefly known for his photo-journalistic work as a major sports photographer between the world wars. His images as "photo reporter of social life", a role in which he documented the daily lives of modern urbanites and took an interest in their leisure-time activities, in cultural events and in city and architectural views, testify to the photographer's multi-faceted oeuvre. Rübelt – a chronicler of modernism. [JP]

**Lot 111**

**LOTHAR RÜBELT**

(1901 – 1990)

**'Perlen der Großstadt'**  
**(Pearls of the City),**  
**Vienna 1932**

Vintage silver print  
16,9 x 23,5 cm (6.7 x 9.3 in)

Photographer's studio stamp on the reverse, titled and annotated in an unidentified hand in ink and pencil on the reverse

**€ 4.000**

€ 7.000 – 8.000

*LITERATURE* Christian Brandstätter (ed.), Lothar Rübelt. Österreich zwischen den Kriegen. Zeitdokumente eines Photopioniers der 20er und 30er Jahre, Vienna/Munich/Zurich 1979, p. 30–31; Lothar Rübelt, Das Geheimnis des Moments. 36 ausgewählte Photographien und ein Text von Lothar Rübelt. Ein Buch in einer Serie über Menschen und Jahre, Vienna 1985, pl. 1; Lothar Rübelt, Momente zur Fotografie, Vienna 1986, p. 59; Toni Stoss (ed.), Fotografie im Fokus. Die Sammlung Fotografis Bank Austria, Salzburg 2013, p. 153.



Lothar Rübelt gilt als einer der bedeutendsten Sportfotografen der Zwischenkriegszeit. Selbst aktiver Leichtathlet, wendet er sich 1919 dem Bildjournalismus zu. Seine Aufnahmen der Olympischen Spiele 1936 für die *Berliner Illustrierte* bringen dem NS-Sympathisanten den Durchbruch und werden zu Ikonen der Sportfotografie. Heute können sie als zeitgeschichtliche Dokumente gewertet werden. Rübelt, der ab 1929 für seine dynamischen Sport-Studien die Vorzüge der Leica nutzt, prägt mit seinen neuen visuellen Strategien und seiner damals ungewohnten Bildsprache den Fotojournalismus der späten 20er und 30er Jahre und setzt Impulse für die „fotografische Moderne“.

Die vorliegende Fotografie, etwa um 1932 aufgenommen, zeigt einen Turmspringer beim Kunstsprung vom Dreimeterbrett. Der Springer im Moment größter körperlicher Anspannung eingefangen, wirkt vor dem Hintergrund des Himmels völlig isoliert, frei schwebend, einzig ein Teil des Sprungbretts im rechten unteren Bildeck gibt visuellen Halt.

Die Fotografie reiht sich in ein reiches Œuvre an Sprung-Bildern ein, die Rübelt als beliebte Motive im Laufe seiner Karriere aufgenommen hat. Von einer Variabilität der Blickwinkel bestimmt, halten die Momentaufnahmen nicht nur Höhepunkte sportlicher Aktivität fest, sondern fangen die Aura des Turmspringens, die Assoziation von Freiheit, ein. Rübelt gelingt es, die ästhetische Qualität und Eleganz der Bewegung im Flug, die dem freien Auge durch die Momentanität des Sprungs ansonsten entgeht, zu bannen; der festgehaltene Augenblick als Zeichen für Bewegung. [JP]

Lothar Rübelt is one of the most important sports photographers of the period between the world wars. An active track and field athlete himself, he turned to photo journalism in 1919. His photographs of the 1936 Olympic Games for the *Berliner Illustrierte* brought the breakthrough for the Nazi sympathiser and became icons of sports photography. Today, they can be evaluated as documents of their times. Rübelt, who used the Leica's technical advantages for the dynamic sports studies he created from 1929 onwards, became a guiding light for photo journalism in the late 1920s and 1930s, due to his new visual strategies and his unfamiliar visual language, setting impulses for "photographic modernism".

The present photograph, taken ca. 1932, shows a dive from a three-meter board. Captured at the moment of highest physical tension, the diver seems completely isolated before a background of sky, floating freely; the only object providing visual support is the diving board visible in the lower right-hand corner.

The photograph is part of a rich oeuvre of diving pictures taken by Rübelt throughout his career, which proved to be popular motifs. Marked by variable perspectives, the snapshots capture not only highlights of sporting activity, but also the aura of diving, its association with freedom. Rübelt manages to grasp the aesthetic quality and elegance of movement in flight, which is lost to the eye since the moment of diving itself passes too quickly. The captured moment becomes a symbol of movement. [JP]

## Lot 112

### LOTHAR RÜBELT

(1901 – 1990)

#### Dive from a three-meter board, c. 1932

Vintage silver print  
17,6 x 12,5 cm (6.9 x 4.9 in)

Photographer's copyright studio stamp  
on the reverse

€ 3.000

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Christian Brandstätter (ed.), Lothar Rübelt. Österreich zwischen den Kriegen. Zeitdokumente eines Photopioniers der 20er und 30er Jahre, Vienna/Munich/Zurich 1979, p. 30-31; Lothar Rübelt, Das Geheimnis des Moments. 36 ausgewählte Photographien und ein Text von Lothar Rübelt. Ein Buch in einer Serie über Menschen und Jahre, Vienna 1985, pl. 1; Lothar Rübelt, Momente zur Fotografie, Vienna 1986, p. 59; Toni Stoss (ed.), Fotografie im Fokus. Die Sammlung Fotografis Bank Austria, Salzburg 2013, p. 153.





actual size

Geheimnisvoll, surreal und eines seiner berühmtesten Bilder: Um eine immense Wasserlache auf dem Pariser Place de l'Europe zu überwinden springt ein Mann - und wird von Henri Cartier-Bresson erfasst, gleichsam in der Schwebe fixiert. Es ist ein binärer Rhythmus, der diese Fotografie belebt. Neben den markanten Spiegelungen im Wasser, dessen Fläche und Tiefe nicht fassbar sind, treten hinter dem Gare Saint-Lazare noch weitere Details als Doppelgänger hervor: die verstreuten Metallringe, die Zirkusplakate im Hintergrund, die stilisierte Tänzerin und der „Springer“, beide wie ein Schattenriss, aber auch die Ringe und die kreisrunden Wellen, die - in der Fantasie des Betrachters fortgesetzt - eine Landung im Wasser evoziert.

Strukturiert durch ein verblüffendes Spiel geometrischer Formen, kann diese Aufnahme als Meisterstück jenes fotografischen Selbstverständnisses gelten, dem Cartier-Bresson dreißig Jahre später mit dem Ausdruck des „entscheidenden Augenblicks“ eine viel zitierte Formel zugewiesen hat. Er bezeichnet die bewusste und zugleich intuitive Auswahl einer Szene, das Credo perfekter Komposition bei Verzicht auf Kunstlicht oder Teleoptik und den Respekt vor dem Gegenüber. So revolutionierte der Magnum-Mitbegründer und legendäre Leica Fotograf die Lichtbildkunst des 20. Jahrhunderts, hier mit seiner ersten, einer Leica I Mod. A, die er 1932 - im Entstehungsjahr dieses Bildes - in Marseille erworben hatte. [RR]

Mysterious, surreal and one of his most famous pictures: a man takes a leap in order to cross an immense puddle on the Place de l'Europe in Paris - and is fixed in mid-leap by Henri Cartier-Bresson. The photograph is animated by a binary rhythm. Apart from the characteristic reflections in the water, whose extent and depth are unfathomable, there are further doppelgänger details behind the Gare Saint-Lazare: the metal rings strewn about, the circus posters in the background, the stylised dancer and the “jumper”, both seen like silhouettes, but also the rings and circular waves evoked by a water landing - in the imagination of the viewer.

Structured by a baffling interplay of geometrical forms, this image can be considered a masterpiece of the photographic self-concept for which Cartier-Bresson coined a much-quoted formula thirty years later, using the expression of the “decisive moment”. It implies the conscious yet intuitive selection of a scene, the credo of perfect composition, eschewing artificial light and telephoto lenses, and respect for one's surroundings. Thus, the Magnum co-founder and legendary Leica photographer revolutionised 20th century photography - in this case with his first Leica, a Leica I Mod. A he had bought in Marseilles in 1932 - the same year this picture was taken. [RR]

## Lot 113

### HENRI CARTIER-BRESSON

(1908 – 2004)

#### 'Derrière la Gare Saint-Lazare', Paris 1932

Gelatin silver print, printed in the 1990s  
35,7 x 24,1 cm (14.1 x 9.5 in)

Signed by the photographer in ink in the margin, his copyright blindstamp in the margin lower left

€ 5.000 \*

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* Lincoln Kirstein/Beaumont Newhall (eds.), *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, The Museum of Modern Art, New York 1947, p. 24; Henri Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*, Paris 1952, pl. 26; Yves Bonnefoy (ed.), *Henri Cartier-Bresson, Photographe*, Paris 1979, pl. 14; Peter Galassi (ed.), *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York 1987, p. 101; Vera Feyder/André Pieyre de Mandiargues/Henri Cartier-Bresson (eds.), *Paris à vue d'oeil*, Paris 1994, pl. 33; Jean-Pierre Montier (ed.), *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris 1995, p. 96; Henri Cartier-Bresson, *De qui s'agit-il?* Paris 2003, p. 59; Henri Cartier-Bresson, *The Man, the Image and the World*, London 2003, pl. 45, p. 59; Michel Frizot (ed.), *Henri Cartier-Bresson, Scrapbook, Photographs 1932-1946*, London 2006, pl. 20, p. 86-87; Clément Cheroux (ed.), *Henri Cartier-Bresson, New Horizons*, London 2008, Cover; Peter Galassi (ed.), *Henri Cartier-Bresson, The Modern Century*, The Museum of Modern Art, New York 2010, p. 81.



*Kenneth Carter-Breson*

Sam Bejan Tata wurde 1911 in Shanghai geboren. Seine Vorliebe für Fotografie entdeckte er schon während seines Wirtschaftstudiums in Hong Kong und vertiefte diese Begeisterung als Mitbegründer des Shanghai Camera Clubs. Inspiriert von Oscar Seepol, verscrieb er sich früh der Porträtfotografie. Auch die Arbeit seines Freundes Alex Buchmann hinterließ bleibenden Eindruck und motivierte Tata zum Kauf seiner ersten Leica, die innerhalb kürzester Zeit zu seinem ständigen Begleiter avancierte.

Der bedeutendste Einfluss auf Tatas Schaffen ist aber zweifelsohne auf ein Zusammentreffen im Jahr 1947 zurückzuführen, welches den Grundstein für eine lebenslange Freundschaft darstellte – die Begegnung mit Henri Cartier-Bresson bei einer Ausstellung in Bombay. Der kreative Austausch der beiden Männer schlägt sich auch in ihren Werken nieder. Gemeinsam dokumentierten die beiden unter anderem den Fortschritt der indischen Unabhängigkeitsbewegung.

Im Jahr 1949 entstand die vorliegende Fotografie. Das Bild zeigt einen sitzenden Henri Cartier-Bresson, dessen Hand entschlossen auf seiner Leica ruht. (IIIc mit Summitar 2/5cm). Durch den dunklen Hintergrund und das sanfte Streiflicht werden Cartier-Bressons Gesicht, sein Hemd mit Krawatte und natürlich die Kamera sehr schön herausmoduliert. [GK]

Sam Bejan Tata was born in Shanghai in 1911. He discovered his love for photography while studying economics in Hong Kong, and it deepened when he became a co-founder of the Shanghai Camera Club. Inspired by Oscar Seepol, he dedicated himself early on to portrait photography. The work of his friend Alex Buchmann also left a lasting impression on him, motivating Tata to buy his first Leica, which soon became his constant companion.

The most important influence on Tata's oeuvre, however, surely goes back to an encounter in 1947 which laid the foundation for a life-long friendship – meeting Henri Cartier-Bresson at an exhibition in Bombay. The creative exchange between the two men is also reflected by their works. Together, they documented the progress made by the Indian independence movement, among other projects.

The present photograph was taken in 1949. The image shows Henri Cartier-Bresson seated, a determined hand on his Leica (IIIc with Summitar 2/5cm). The dark background and gentle light from the side particularly bring out Cartier-Bresson's face, his shirt and tie and of course the camera. [GK]

**Lot 114**

**SAM TATA**

(1911 – 2005)

**Henri Cartier-Bresson, c. 1949**

Vintage silver print  
9,5 x 7 cm (3.7 x 2.8 in)

Annotated in an unidentified hand  
in pencil on the reverse

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000



actual size



Das Magnum-Gründungsmitglied Henri Cartier-Bresson gilt gemeinhin als Schlüsselfigur der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Mit seiner 1952 publizierte Idee vom „entscheidenden Augenblick“ prägt er die moderne Fotografiegeschichte und macht die Leica zu der Kamera des modernen und mobilen Fotografen. Auch Kryn Taconis, der von 1950 bis 1960 für Magnum tätig ist und eng mit Cartier-Bresson zusammenarbeitet, fotografiert mit der wendigen Sucherkamera. Sie ermöglicht spontanes, schnelles und vor allem ungebundenes Arbeiten, was sich insbesondere Fotojournalisten zu Nutze machten.

1953, zur Entstehungszeit des vorliegenden Porträts, konzentriert sich der gebürtige Holländer Taconis hauptsächlich auf seine fotojournalistische Arbeit, fotografiert in Europa und dem Mittleren Osten, bereist Afrika und Australien; seine Fotoreportagen veröffentlicht er in den großen Illustrierten der Zeit, wie *Life* und *Paris Match*.

Die vorliegende Porträtaufnahme entstand in Paris. Sie zeigt Henri Cartier-Bresson in Profilansicht zentral in Szene gesetzt. Ironischerweise blickt der beständige Leica-Fotograf hier durch den Sucher einer Canon (einer Leica Kopie) – eine Aufnahme mit Seltenheitswert. 1959 zieht Taconis nach Toronto, wo er als freier Fotograf arbeitet und im Laufe der 1960er und 70er zu einem der führenden Fotojournalisten Kanadas avanciert. [JP]

Henri Cartier-Bresson, the founding member of Magnum, is generally considered one of the key figures of 20th century photography. His concept of the “decisive moment”, published in 1952, made modern photography history and turned the Leica into the camera of the modern and mobile photographer. Kryn Taconis, who worked for Magnum from 1950 to 1960 and was one of Cartier-Bresson’s close collaborators, also used the versatile rangefinder camera. It enabled its users to work spontaneously, quickly and independently, making it particularly attractive to photo journalists.

1953, at the time the present portrait was taken, the native Dutchman Taconis was concentrating mainly on his work as a photo journalist, taking photographs in Europe and the Middle East, travelling through Africa and Australia; his photo features were published by the era’s great magazines, e.g. *Life* and *Paris Match*.

The present portrait was taken in Paris. It shows Henri Cartier-Bresson, viewed in profile at the centre of the photograph. Ironically the consistent Leica-photographer is looking through the viewfinder of a Canon (still a Leica copy) – a photograph with scarcity value. In 1959 Taconis moved to Toronto, where he worked as a freelance photographer and became one of Canada’s leading photo journalists during the 1960s and 1970s. [JP]

# Lot 115

**KRYN TACONIS**

(1918 – 1979)

**Henri Cartier-Bresson, Paris 1953**

Gelatin silver print, printed in 1966  
25,5 x 16,5 cm (10 x 6.5 in)

Photographer’s name stamp,  
“Magnum Photos” stamp, date stamp  
(print date “1966”) and diverse  
notations in unknown hands on the  
reverse

**€ 1.600**

€ 3.000 – 3.500



Dmitri Kessel wurde 1902 in der Ukraine geboren. Im Alter von 14 Jahren schenkte ihm sein Vater eine erste Kamera. Der Betreiber einer Zuckerplantage beeinflusste mit diesem Geschenk den gesamten Werdegang seines Sohnes. Nach der Flucht aus Russland wanderte Dmitri Kessel 1923 nach Amerika aus. Im Laufe seiner 60-jährigen Karriere arbeitete er als Kriegskorrespondent, Industriefotograf und Fotojournalist für *Life*.

Kessel galt als abenteuerlustiger Fotograf, der sich immer wieder neuen thematischen Herausforderungen stellte. Er fotografierte unter anderem im Zweiten Weltkrieg, im griechischen Bürgerkrieg, produzierte aber auch Fotostrecken über den Yangtse Fluss in China und die südamerikanischen Anden. Außerdem fertigte er Porträts prominenter Persönlichkeiten, wie Picasso oder Stanley Kubrick.

Das vorliegende Los zeigt ebenfalls das Porträt einer prominenten Persönlichkeit, auch wenn diese hinter einer Kamera in Deckung geht. Tatsächlich handelt es sich um keinen Geringeren als Henri Cartier-Bresson, der mit Mantel, Hut und ausgestattet mit seiner Leica (M3 mit Summarit 1,5/50mm) bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Fotografieren, ertappt wurde. [GK]

Dmitri Kessel was born in the Ukraine in 1902. At the age of 13, his father gave him his first camera. The owner of a sugar plantation thereby influenced his son's path in life profoundly. After escaping from Russia, Dmitri Kessel immigrated to America in 1923. During the course of his 60-year career, he worked as a war correspondent, industrial photographer and photo journalist for *Life*.

Kessel was considered an adventurous photographer, frequently rising to new thematic challenges. Thus, he took photographs of World War II and the Greek Civil War, but also produced photo series about the Yangtze River in China and the South American Andes. He also created portraits of prominent personalities, for example Picasso and Stanley Kubrick.

The present lot shows another portrait of a prominent personality, albeit one hiding behind a camera. Indeed, the image shows none less than Henri Cartier-Bresson, outfitted with a coat, hat and his Leica (M3 with Summarit 1,5/50mm) and pursuing his favourite activity: photography. [GK]

**Lot 116**

**DMITRI KESSEL**  
(1902 – 1995)  
**Henri Cartier-Bresson**  
**with Leica M3, 1955**

Vintage silver print  
34 x 26,5 cm (13.4 x 10.4 in)

Photographer's  
"LIFE PHOTO BY DIMITRI KESSEL"  
stamp and Life reproduction stamp  
on the reverse

**€ 4.000**  
€ 7.000 – 9.000



Eine zur Faust geballte Hand kann eine bedrohende, einschüchternde Wirkung besitzen. Bei diesem Vintage Print von Robert Capa bedient die Faust jedoch eine andere Symbolik und findet in dem Kontext sogar einen sehr jungen Nachahmer.

Die Fotografie entstand im Oktober 1936 in Paris zu einer Zeit, in der die Front Populaire, eine Volksfrontregierung bestehend aus Sozialisten und Kommunisten, an die Macht kam. Dieser Zusammenschluss der Linksparteien brachte den arbeitenden Menschen unter anderem die 40-Stunden-Woche, gesetzlich geregelten Urlaubsanspruch sowie ein umfangreiches Streikrecht. Verbesserungen am Arbeitsmarkt, welche Lohnerhöhungen und gestärkte Rechte für Arbeitnehmer einschlossen, sorgten dafür, dass sich die französische Wirtschaftslage vorübergehend stabilisierte. Die Menschen konnten nun durch Generalstreiks und öffentliche Versammlungen sowohl ihren Unmut kundtun als auch ihre Solidarität unterstreichen.

Robert Capas Fotografie zeigt eine solche öffentliche Zusammenkunft und präsentiert einen Jungen, der die Handbewegung der anwesenden Erwachsenen imitiert. Capa, dessen Flucht vor dem Faschismus ihn 1933 nach Paris emigrieren ließ, verewigte diesen Moment auf Film und ermöglicht dem Betrachter, an der Aufbruchsstimmung dieser politischen Bewegung Anteil zu nehmen. Capa hat das Bild mit einer Leica aufgenommen – elf Jahre bevor er Magnum mitbegründete. [GK]

A clenched fist may have a threatening, intimidating effect. In this vintage print by Robert Capa, however, the fist takes on a different symbolism, even finding a very young imitator in this context.

The Photograph was taken in Paris in October 1936, at a time when the Front Populaire, a Popular Front government consisting of socialists and communists, came to power. This coalition of leftist parties brought the working population the 40-hour week, a legal right to vacation and extensive rights to strike, among other innovations. Improvements in the labour market, including wage rises and stronger employee rights, stabilised the French economic situation temporarily. People were now able to vent their anger and express their solidarity through general strikes and public assemblies.

Robert Capa's photograph shows such a public assembly and depicts a boy imitating the hand gesture of the adults present. Capa, who emigrated to Paris in 1933 in order to escape fascism, immortalised this moment on film, enabling the viewer to participate in this movement's spirit of new political beginnings. Capa took the picture using a Leica – eleven years before becoming a co-founder of Magnum. [GK]

# Lot 117

**ROBERT CAPA**

(1913 – 1954)

**Front Populaire, Paris 1936**

Vintage silver print  
24,4 x 16,4 cm (9.6 x 6.5 in)

Photographer's "PHOTO ROBERT CAPA" stamp and Magnum Library stamp on the reverse, various notations in unknown hands on the reverse

## PROVENANCE

Serge Plantureux, Paris  
Private Collection, Paris

**€ 5.000**

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* Cornell Capa/Richard Whelan (eds.), Robert Capa. Photographs, New York 1985, p. 19; Richard Whelan (ed.), Robert Capa – The definitive collection, London 2001, p. 49.





Seine Laufbahn als Pressefotograf beginnend, erlebt Walter Henisch den Höhepunkt seiner Karriere als Kriegsberichterstatte und Propagandafotograf der Deutschen Wehrmacht. Er fotografiert an den wichtigsten Kriegsschauplätzen, u.a. in Polen, Russland und Deutschland. Besonders seine Aufnahmen des Russlandfeldzugs und vom Krieg auf dem Balkan - zu welchen auch die drei zwischen 1941 und 1944 entstandenen Vintageprints zählen - finden in der zeitgenössischen Presse weite Verbreitung.

Sein Sohn, Peter Henisch, behandelt die Lebensgeschichte des Vaters in einem aufschlussreichen Roman, in dem er dessen Arbeit für das NS-Regime, aber auch sein Verhältnis zum System aufarbeitet. Henisch selbst beharrt stets auf seiner neutralen Haltung als Bildberichterstatte, egal für welchen Auftraggeber, er habe wertfrei fotografiert, am guten Bild, nicht am Geschehen an sich interessiert. Er war Kriegsphotograf par excellence, den Bogen meisterhaft spannend zwischen unmittelbarer Augenzeugenschaft der Kriegsgräu und seiner Rolle als vermeintlich unsichtbarer Beobachter, stets bereit, im richtigen Moment ein Bild zu schießen; wie auch in den vorliegenden Aufnahmen:

Die Silhouetten dreier Reiter im dämmrigen Gegenlicht, hinterfangen von dramatischen Wolkenbänken, der Lichteinfall erzeugt eine pathetische Stimmung. Henischs Balkan-Fotografie gibt sich im Gegensatz zu den beiden UdSSR-Bildern nicht als dokumentarische, mitten im Gefecht geschossene Kriegsaufnahme, sie präsentiert sich als mythisches Stimmungsbild. Alle drei Aufnahmen werden von einer kompositorischen, gleichwohl inhaltlichen Dramaturgie bestimmt, getragen vom Spiel der Wolken und des Lichts, wie von der Brisanz der Kriegsfront. [JP]

Having begun his professional life as a press photographer, Walter Henisch experienced the high point of his career as a war reporter and propaganda photographer of the German Wehrmacht. He photographed the most important war scenes in Poland, Russia and Germany, among others. Especially his images of the Russian campaign and the war in the Balkans - which include the three vintage prints created between 1941 and 1944 - were widely reproduced in the contemporary press.

His son, Peter Henisch, based an insightful novel on his father's life story, dealing with his father's work for the Nazi regime, but also his relationship with the ruling system. Henisch himself always insisted on his neutral attitude as a photo reporter, no matter who commissioned his work - claiming he took photographs without judging, interested only in good pictures, not in events themselves. He was a war photographer par excellence, always suspended masterfully within the field of tension between being a direct witness of the horrors of war and his role as a supposedly invisible observer, always ready to shoot a picture at the right moment. This is obvious in the present images too:

The silhouettes of three riders in backlit twilight, shadowed against dramatic banks of clouds, the angle of the light creating a pathetic atmosphere. Unlike the two USSR pictures, Henisch's Balkan photograph is not presented as a documentary image shot in the midst of battle; instead, it presents a mythical, atmospheric image. All three images are dominated by a dramaturgy oriented towards composition, but also toward content - borne aloft by the interplay of clouds and light, and by the immediacy of the war. [JP]

## Lot 118

### WALTER HENISCH

(1913 - 1975)

#### World War II, 1941 - 44

3 Vintage silver prints, each mounted on original cardboard

#### German troopers an der Save, Dalmatia 1943 - 44

29,7 x 19,8 cm (11.7 x 7.8 in)

Annotated in an unidentified hand in pencil on the reverse

#### Soldiers of the Wehrmacht, Winter battle, USSR 1942

16,5 x 22,5 cm (6.5 x 8.9 in)

Photographer's stamp on the reverse, numbered in pencil on the reverse

#### Soldiers of the Wehrmacht under a camouflage net, USSR 1941 - 43

16,7 x 22,7 cm (6.6 x 9 in)

"Mil. u. pol. nicht zensiert" stamp on the reverse, numbered in pencil on the reverse

€ 2.000

€ 3.500 - 4.000



Ernst Haas' legendäre Serie *Wien im Nachkrieg 1945 - 1948*, die die Heimkehr erster Soldaten aus alliierter Kriegsgefangenschaft festhält, zählt zu den bekanntesten und eindrucksvollsten zeitgeschichtlichen Bild-dokumenten der Nachkriegszeit. Die Aufnahmen bestechen durch einen außergewöhnlichen Blick auf die Stadtbevölkerung nach Ende des Krieges, noch gezeichnet von der Katastrophe, doch bereits optimistisch und voll Hoffnung in die Zukunft blickend - all dies eingefangen in hochemotionalen, dichten Augenblicken.

Haas' Aufnahmen, insbesondere das vorliegende, längst zur Ikone gewordene Motiv, gelten als Schlüsselbilder der Zeitgeschichte, wobei sich die Erzählung reduziert auf den bewegenden Akt des Suchens und Findens. Letzterer manifestiert sich gleichermaßen im verzweifelten, fragenden Blick der Mutter wie in dem des vor Freude strahlenden Heimkehrers. Er dürfte im Moment die Seinen wiedergefunden haben. Eine ergreifende Gleichzeitigkeit von Enttäuschung und Glück, Schmerz und Freude.

Die ikonenhafte Momentaufnahme entsteht 1947 am Wiener Südbahnhof, wo Haas rein zufällig Zeuge der bewegenden Szenen der Rückkehr der ersten 600 österreichischen Kriegsgefangenen aus Osteuropa wird. Erstmals im August 1949 publiziert die in München erscheinende, von den Amerikanern herausgegebene Illustrierte *Heute* die Reportage. Nur eine Woche später erscheint sie im führenden Bildmagazin der Zeit, im amerikanischen *Life*, und sorgt für Haas' internationalen Durchbruch als Fotojournalist. 1950 wird der Österreicher Vollmitglied bei Magnum und übersiedelt in die USA. Dort sollte er vorwiegend mit Farbe experimentieren und zu einem der Pioniere der Farbfotografie avancieren. [JP]

Ernst Haas' legendary series *Post-War Vienna 1945 - 1958*, documenting the return of the first soldiers from Allied captivity, is among the most well-known and impressive visual documents of the post-war period in all of contemporary history. The images are compelling in their extraordinary view of the city's population at the end of the war, still marked by the catastrophe, but already optimistic and looking with hope towards the future - all this encapsulated in highly emotional, dense moments.

Haas' pictures, especially the present one, which has long been an icon, are considered key images of contemporary history; their narrative is limited to the moving act of searching and finding. This is manifested equally in the desperate, questioning look of the mother and the exultant face of the overjoyed homecoming soldier, who must have discovered his relatives at that very moment. There is a gripping simultaneity of disappointment and happiness, sorrow and joy.

The iconic snapshot was taken in 1947 at Vienna's Southern Railway Station, where Haas happened to witness the moving scenes of the return of the first 600 Austrian prisoners of war from Eastern Europe. The magazine *Heute*, published in Munich by the Americans, first published the feature in August 1949. Only one week later, it was reprinted in the leading illustrated magazine of the time, the American *Life*, leading to Haas' breakthrough as a photo journalist. In 1950 the Austrian became a full member of Magnum and moved to the USA. There, he went on to experiment with colour photography, becoming one of its pioneers. [JP]

## Lot 119

**ERNST HAAS**

(1921 - 1986)

**'Die Heimkehrer' (Homecoming Soldiers), Vienna 1947**

Exhibition print from 1980s, printed by Igor Bakht (Magnum New York Printer)

**€ 4.000 \***

€ 7.000 - 9.000

*LITERATURE* Freddy Langer (ed.), Ernst Haas, Hamburg 1992, p. 8; Hans-Michael Koetzle (ed.), *Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. 1928-1991, Cologne [a.o.] 2008*, p. 64-65.







Helen Levitt hat das Genre der Street Photography maßgeblich geprägt. Unter dem Eindruck von Henri Cartier-Bresson und als Weggefährtin von Walker Evans, den sie unter anderem bei der Arbeit an seinen Subwayporträts begleitete, erschloss sie sich in den späten 1930er und 40er Jahren ihr eigenes fotografisches Terrain. In einer Zeit vor Klimaanlage und Fernsehen, als sich das Leben in den Neighbourhoods von New York während der Sommermonate noch vor der Haustür abspielte, fotografierte sie vor allem in ärmeren Vierteln wie Harlem und der Bronx die Spiele der Kinder auf der Straße.

Die gebrauchte Leica, die sie sich 1936 - ihrem Vorbild Cartier-Bresson folgend - gekauft hatte, stattete Levitt mit einem Winkelsucher aus, der ihr diskretes Arbeiten erlaubte. Manche ihrer Fotografien erscheinen wie Beobachtungen einer fremden Kultur; die Kreidekritzeleien der Kinder wirken wie Hieroglyphen, ihre Spiele wie Rituale - unverständlich für den Außenstehenden. Auch den drei Kindern auf der vorliegenden Fotografie haftet etwas Rätselhaftes an: Gerade das Haus verlassend ziehen sie ihre Masken auf, als müssten sie vor dem Übertritt in den öffentlichen Raum ihr wahres Gesicht verbergen. [FK]

Helen Levitt had significant influence on the genre of street photography. A follower of Henri Cartier-Bresson and a companion of Walker Evans, whom she accompanied during his work on the subway portraits, among other projects, she claimed her own photographic territory during the late 1930s and 1940s. During the era before air conditioning and TV, when life in New York's neighbourhoods still unfolded outside people's front doors during the summer months, she photographed children playing in the streets, especially in poorer quarters like Harlem and the Bronx.

She outfitted the used Leica she had bought in 1936 - emulating her idol Cartier-Bresson - with an angle viewfinder, which allowed her to work discreetly. Some of her photographs appear like observations of a foreign culture; the children's chalk scribbles seem to resemble hieroglyphs, their games rituals - unintelligible to the outsider. The three children in the present photograph also have a mysterious air about them: leaving the house, they pull on their masks as if they had to hide their true faces before entering the public space. [FK]

**Lot 120**

**HELEN LEVITT**

(1913 - 2009)

**'Three Children with Masks',  
New York c. 1942**

Gelatin silver print, printed 1989  
21,6 x 31,2 cm (8.5 x 12.3 in)

Signed and annotated  
"N.Y. circa 1942" by the photographer  
in pencil on the reverse

PROVENANCE Charles Schwartz Ltd.

**€ 6.000**

€ 10.000 - 12.000

*LITERATURE* Maria Morris Hambourg (ed.), *The New Vision: Photography Between two World Wars*, New York 1989, pl. 28; Amon Carter Museum, *Photography from 1837 to Today*, Germany 2000, p. 371; Therese Mulligan/David Wooters (eds.), *Geschichte der Photographie - Von 1839 bis heute*, The George Eastman House Collection, Cologne 2005, p. 616.



Jürgen Schadebergs *Handstand* ist eine jener Fotografien, die, obwohl ganz dem Moment verpflichtet, diesen mit ihrer Symbolkraft weit überschreiten. In halsbrecherischer Manier balanciert ein junger Mann kopfüber auf der regennassen Balustrade des Hamburger Michel, unter ihm erstreckt sich das Häusermeer der Hansestadt, in dem 1948 noch die Wunden des Bombenkriegs klaffen.

Schadeberg hat das Bild gerade siebzehnjährig mit seiner Leica 111b aufgenommen, während eines Praktikums bei der Deutschen Presseagentur, für das er nach einer Fotografenausbildung in Berlin nach Hamburg gekommen war. Der übermütige Turner war ein Freund Schadebergs, Hans Prignitz, der mit seinem Bruder als Trapezkünstler durch Europa tourte. Für einen Wimpernschlag trotz der Balanceakt zwischen jugendlichem Leichtsinn und Lebensfreude der Geschichte einen Augenblick der Leichtigkeit ab – bevor die Schwerkraft den Akrobaten zurück in die nachkriegsdeutsche Tristesse holt.

Dieselbe Abenteuerlust, die das Kabinettstück auf dem Hamburger Kirchturm befeuerte, trieb Schadeberg zwei Jahre später nach Südafrika, wo er als Fotograf und Redakteur der Illustrierten *Drum* das Leben und die urbane Kultur der schwarzen Bevölkerung in den ersten Jahren des Apartheid-Regimes dokumentierte. [FK]

Jürgen Schadeberg's *Handstand* is one of those photographs which are dedicated entirely to the present moment, but also transcend that moment with the sheer force of their symbolism. A young man is balancing dangerously on the balustrade of Hamburg's "Michel" church tower, slick with rain, and below him is the sea of houses of the old Hanseatic city, with wartime bomb craters still visible in 1948.

Schadeberg took the photograph when he was only seventeen, using his Leica 111b, while he was an intern at the German press agency DPA, having relocated to Hamburg after his apprenticeship as a photographer in Berlin. The high-spirited acrobat was a friend of Schadeberg's, Hans Prignitz, who toured through Europe as a trapeze artist with his brother. For a split second, the balancing act between youthful exuberance and joie de vivre wrings a moment of lightness from history – before gravity pulls the acrobat back into the dejection of post-war Germany.

The same spirit of adventure which fuelled the showpiece on the Hamburg church steeple took Schadeberg to South Africa two years later, where he worked as a photographer and editor for the magazine *Drum*, documenting the life and urban culture of the black population during the first years of the apartheid regime. [FK]

# Lot 121

JÜRGEN SCHADEBERG

(\* 1931)

'Handstand', Hamburg 1948

Gelatin silver print, printed in 2013  
27 x 40 cm (10.6 x 15.7 in)

Signed, titled and dated by the photographer in ink in the margin, signed, titled, dated and annotated (print details) by him in ink on the reverse, his copyright stamp on the reverse

PROVENANCE directly from the photographer

€ 1.800 \*

€ 3.000 – 3.500

LITERATURE Jürgen Schadeberg. Zu Besuch in Deutschland 1942–2012. Fotografien, Halle (Saale) 2012, cover and p. 10.



Trampkünstler und Akrobat Hans Trögler macht einen Handstand auf dem Hamburger Michel 1948

F. W. J. Schaefer

Mehmed Fehmy Agha wurde als Kind türkischer Eltern in der Ukraine geboren. Nach dem Besuch der Kunstakademie in Kiew absolvierte er ein Wirtschaftsstudium in St. Petersburg. Sein außergewöhnliches Gespür für Kunst und Gestaltung konnte er bereits in Paris und Berlin der 20er Jahre unter Beweis stellen. Vor allem als Art Director der kurzlebigen deutschen *Vogue* sorgte er für Aufsehen, indem er Gestaltungsprinzipien des Bauhauses adaptierte.

1929 wurde Agha von Condé Nast nach New York eingeladen, um als Kreativdirektor bei der amerikanischen *Vogue* tätig zu werden. Dort angekommen, sorgte er für eine bahnbrechende Umgestaltung der Modezeitschrift. Agha brach mit vielen althergebrachten Standards in der Magazingestaltung, verzichtete etwa auf dekorative Elemente, setzte vermehrt auf Fotografien statt auf Illustrationen und favorisierte serifenlose Schriften. Als Art Director veränderte er jedoch nicht nur die Grafik, das Layout der Zeitschrift, sondern nahm auch Einfluss auf die Bildsprache, indem er aufstrebenden Talenten wie Horst P. Horst, Cecil Beaton oder Edward Steichen eine Plattform bot.

Das Porträt zeigt Agha mit Sonnenbrille und einer Leica IIIIf mit Elmar 3.5/5cm Objektiv und SBOOI 5cm Sucher. Zudem sticht Aghas Armbanduhr hervor. Die Spiegelung des Negativs bietet dem Betrachter die Möglichkeit, die exakte Uhrzeit abzulesen, zu welcher dieses Foto auf Film festgehalten wurde. [GK]

Mehmed Fehmy Agha was born to Turkish parents in the Ukraine. After graduating from the Kiev Art Academy, he studied economics in St. Petersburg. His extraordinary feeling for art and design manifested itself in Paris and Berlin during the 1920s. He caused a major stir as art director of the short-lived German edition of *Vogue* when he adapted the design principles of the Bauhaus for this publication.

In 1929, Agha was invited to New York by Condé Nast to join the American *Vogue* as creative director. Once arrived, he ensured a ground-breaking redesign of the fashion magazine. Agha discontinued many time-honoured standards in magazine design, eschewing decorative elements, replacing illustrations with photographs and favouring sans-serif fonts. As an art director, however, he changed not only the graphic appearance and layout of the magazine; instead, he also influenced its photographic language by offering a platform to rising talents like Horst P. Horst, Cecil Beaton and Edward Steichen.

The present portrait depicts Agha with sunglasses and a Leica IIIIf with Elmar 3.5/5 cm lens and an SBOOI 5 cm viewfinder. Agha's wristwatch also stands out. The reflection of the negative offers the viewer the possibility to determine the exact time of day this photograph was taken. [GK]

## Lot 122

### M.F. Agha with Leica, 1950

Vintage silver print  
18,7 x 22,6 cm (7.4 x 8.9 in)

Photographer's "Photograph by Dr. M.F. Agha" stamp on the reverse, annotated in an unidentified hand in pencil on the reverse

€ 2.000

€ 3.000 – 4.000





Werner Bischof zählte nach dem Zweiten Weltkrieg zu den herausragenden Reportage-Fotografen innerhalb der Magnum-Gruppe. Seine Bilder vom zerstörten Europa, aber auch von Konflikten im Fernen Osten interessieren sich aus respektvoller Distanz für die betroffenen Menschen und ihre Gefühle. Sie lassen Leid, aber auch Hoffnung sprechen. „Es trieb mich hinaus, das wahre Gesicht der Welt kennen zu lernen. Unser gutes, gesättigtes Leben nahm vielen den Blick für die ungeheure Not außerhalb unserer Grenzen.“ Diese Motivation führte den Schweizer im Juli 1951 auch nach Korea, wo die Auseinandersetzung zwischen Ost und West einen folgenreichen Krieg heraufbeschworen hatte.

Für *Life* begab sich Bischof auf die südkoreanische Gefängnis-Insel Koje-do. Dort waren die nordkoreanischen Gefangenen – sechsjährige Buben aber auch 63-jährige Männer – in einem UN-Umerziehungslager hinter Stacheldraht untergebracht. Kamerawinkel, Bildausschnitt und mittlere Brennweite – in der vorliegenden Fotografie zielt alles auf das Gesicht eines Jungen, in der Hand ein Schüssel für Reis oder Suppe. Auf ein Kind – und doch einen Gefangenen.

Das Interesse an den Menschen, an ihren Lebensbedingungen zieht sich wie ein roter Faden durch Bischofs Werk. Seine Fähigkeit, die Gefühle der Menschen zu erfassen, vermittelt seinen Aufnahmen aus den 1940er und 50er Jahren eine Bedeutung, die weit über das rein Dokumentarische hinausreicht. Auch in unserer Zeit mit ihrer Bilderflut erreichen sie ihr Ziel: Sie bewegen. [CM]

After World War II, Werner Bischof was among the outstanding photo journalists within the Magnum group. His images of Europe destroyed, but also of the conflicts in the Far East, take an interest in those affected and their feelings – from a respectful distance. They speak of sorrow, but also of hope. “I felt compelled to go out and discover the true face of the world. Our good, satisfied life blocked many people’s view of the incredible suffering beyond our borders.” This motivation took the Swiss photographer to Korea in July 1951, where the conflict between East and West had caused a war of great consequence.

For *Life*, Bischof travelled to the South Korean prison island of Koje-do. There, the North Korean prisoners – six-year-old boys, but also 63-year-old men – were confined behind barbed wire in a UN re-education camp. Camera angle, frame selection and middle focal distance – in the present photograph, everything points to the face of a boy holding a bowl for rice or soup. To a child – and yet a prisoner.

A keen interest in people and the circumstances of their lives runs as a leitmotif through Bischof’s work. His ability to grasp people’s feelings gives his images from the 1940s and 1950s a meaning that goes far beyond the documentary element. Even in our own era, swamped with images as it is, they attain their goal: they are touching. [CM]

## Lot 123

### WERNER BISCHOF

(1916 – 1954)

### South Korea, 1951/52

Vintage silver print  
20 x 30 cm (7.9 x 11.8 in)

Photographer’s agency stamp and  
handwritten notations in  
unknown hands on the reverse

€ 3.000

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* „Voice from Korea“, in: *Life*, New York 1954, June 7, p. 178-188 [same series]; Marco Bischof/René Burri (eds.), *Werner Bischof 1916-1954. His Life and Work*, London 1990, p.176-184 [same series]; Marco Bischof/Simon Maurer/Peter Zimmermann (eds.), *Werner Bischof. Bilder*, Bern 2006, p. 290-299 [same series].



Der 1954 mit 38 Jahren in den peruanischen Anden tödlich verunglückte Zürcher Fotograf Werner Bischof war und bleibt ein Mythos; seine Suche nach dem „gültigen“ Bild aus dem Brennpunkt der Weltgeschichte bewegte zu seinen Lebzeiten gleichermaßen wie heute. Obwohl der Magnum-Fotograf die „Oberflächlichkeit und Sensationsmache“ von Magazinen ablehnte, dokumentierte er 1951 – ausgerüstet mit Rolleiflex und Leica – für *Life* (Nr. 22, 1951) die Hungersnot in Bihar, Indien.

Bischof war überwältigt von Elend und Armut, und er beschrieb in einem Brief an seine Frau Rosellina, wie ihn gerade diese miserablen Zustände ermutigten, hemmungslos zu fotografieren: „Ich fuhr mit einem Regierungsbeamten durch die Dörfer. Wir brachten rationiertes Getreide, aber was kann ein Jeep für 5.000 km<sup>2</sup> schon ausrichten! Dann habe ich diese hungernden Frauen gesehen, durch den Spiegel der Rolleiflex, und es war das erste Mal, dass ich ohne Scheu die Kamera benutzte. Die Dramatik des Augenblicks war stark. Es ist nicht schwer, in diesem Moment gute Bilder zu machen, wenn man einigermaßen Gefühl für Komposition hat.“

Das berühmteste dieser Bilder ist jene Schwarz-weißfotografie aufgenommen aus der Froschperspektive. Sie zeigt eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm, die Hand um Hilfe und Nahrung flehend ausgestreckt. Es ist ein Bild mit Symbolkraft, das Abbild einer Madonna. Trotz der äußeren Umstände wird in Bischofs Fotografien immer die Liebe zum Menschen sichtbar. Ästhetisches Gefühl, elementare Formkraft und humanes Engagement verbanden sich bei ihm zu einer inneren Einheit. [CM]

Werner Bischof, the photographer from Zurich who died at the age of 38 in an accident in the Andes in 1954, was and remains a myth; his search for the “valid” image from the focal points of world history was as essential during his lifetime as it is today. Although the Magnum photographer rejected the “superficiality and sensation-mongering” of magazines, he documented a famine in Bihar, India, in 1951 for *Life* (Issue 22, 1951) – equipped with a Rolleiflex and Leica.

Bischof was overwhelmed by the misery and poverty he found; in a letter to his wife Rosellina, he described how the deplorable circumstances encouraged him to take pictures without inhibitions: “I drove with a government official to the villages. We brought rations of grain. But what can one jeep do in 5,000 square kilometres? Then I saw these starving women through the viewfinder of the Rolleiflex, and it was the first time I used the camera without inhibition. It was a most dramatic moment. It is not difficult to take good pictures at such a time, if one has a reasonable sense of composition.”

The most famous of these images is the black-and-white photograph taken from a worm’s-eye perspective. It shows a mother carrying her child in her arms, reaching out a hand, begging for help and food. It is an image of powerful symbolism, showing a Madonna. Despite external circumstances, Bischof’s photographs always reveal his love for mankind. In him, aesthetic instinct, elementary, powerful design and humanitarian activism were joined in inner unity. [CM]

## Lot 124

### WERNER BISCHOF

(1916 – 1954)

#### Famine in Bihar, India 1951

Vintage silver print  
25,2 x 20,1 cm (9.9 x 7.9 in)

Photographer’s agency stamp on the reverse, various numerical stamps and “Faim dans le monde, en Inde” press series stamp on the reverse, various notations in unknown hands on the reverse

€ 3.000

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Helmut Gernsheim (ed.), *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839–1960*, Canada 1962, p. 223; Marco Bischof/René Burri (ed.), *Werner Bischof 1916–1954*, Boston 1990, p.101, Marco Bischof (ed.): *Werner Bischof. Bilder*, Bern 2006, p. 182 and 451.







Die Aufnahme entstand für einen der ersten Aufträge Moraths, eine Bildreportage über die Bewohner der Londoner Viertel Soho und Mayfair für das *Holiday Magazine*. Obwohl also ein Frühwerk, gehört das Porträt von Eveleigh Nash zu ihren bekanntesten Bildern. Die vielschichtige Komposition scheint zwei Perspektiven mit verschiedenen Fluchtpunkten zu haben. Allerdings ist die distinktierte upper-class Lady in ihrer offenen Limousine mit dem Hintergrund verschränkt, indem Teile der Karosserie den Rahmen für Nebenfiguren abgeben: Der Chauffeur, die beiden Passanten und die Fußgänger auf der Allee sind die Protagonisten dieser Mise en Scène.

Da Rahmung immer einer Abgrenzung entspricht, spiegeln sich in dieser Bildstruktur auch gesellschaftliche Verhältnisse wider. Im Blick von Mrs. Nash sowie ihrem Chauffeur, die beide in die Kamera schauen, zeigt sich ein anderes ambivalentes Verhältnis: jenes von Porträtierten und Fotografin, wie es sich über die zwischengeschaltete fotografische Apparatur entwickelt. In diesem Setting kommen soziale Codes zur Wirkung, die sich in spezifischen Posen im Bild manifestieren.

In Moraths ausbalancierten Bildarrangements erhalten die Dargestellten ausreichend Raum, sich der Kamera bewusst zu stellen. Es ging ihr beim Porträtieren nie um ein blitzschnelles Erheischen entblößender Momente, sie bevorzugte vier Meter Distanz und das 50-mm-Objektiv. [MR]

The photograph was part of one of Morath's earliest commissions, a photo feature about the inhabitants of London's Soho and Mayfair districts for *Holiday Magazine*. Although this makes it an early work, the portrait of Eveleigh Nash is among her most well-known images. The multi-layered composition seems to have two perspectives with different vanishing points. Yet the distinguished upper-class lady in her open limousine is connected with the background, as parts of the car's body form a framework for secondary figures: the chauffeur, the two passers-by and the pedestrians on the Mall are the protagonists of this mise en scène.

As framing always implies a demarcation, the image's structure also reflects social conditions. The gazes of Mrs. Nash and her chauffeur, both looking directly at the camera, show another ambivalent relationship: that between the subject and the photographer, developing via the photographic apparatus interposed between them. This setting evokes social codes, manifested in the photograph in specific poses.

In Morath's well-balanced arrangements, those portrayed have sufficient space to meet the camera consciously. Her portraits were never about split-second capture of exposing moments; she preferred four meters distance and a 50-mm objective lens. [MR]

## Lot 125

### INGE MORATH

(1923 – 2002)

**Publisher Eveleigh Nash,  
Buckingham Palace Mall,  
London 1953**

Gelatin silver print,  
printed in the 1980s  
22,4 x 33 cm (8.8 x 13 in)

Signed, titled and numbered  
(neg. no "53-4-72" and "IM 35") by  
the photographer in pencil on the  
reverse, her copyright agency stamp  
on the reverse

€ 2.000

€ 3.500 – 4.000

*LITERATURE* Olga Carlisle (ed.), *Große Photographen unserer Zeit: Inge Morath*, Luzern 1975, p. 25, ill. 71 and cover; Inge Morath, *Portraits*. Introduction by Arthur Miller, New York 1986, p. 76f.; W. Manchester (ed.), *In our Time. The world as seen by Magnum photographers*, London 1989, p. 384f.; Kurt Kaindl (ed.), *Inge Morath. Fotografien 1952–1992*, Salzburg 1992, p. 12 and 65; Peter Coeln/Achim Heine/Andrea Holzherr (eds.), *MAGNUM's first, Ostfildern 2008*, p. 132f [including the whole Mayfair series].



Inge Morath und ihr Ehemann, der Schriftsteller Arthur Miller, bereisten China nach langen Vorbereitungen - beide hatten sich eingehend mit der Geschichte des Landes auseinandergesetzt, und Morath hatte mit Chinesisch ihre sechste Fremdsprache erlernt. Zwei Jahre nach Maos Tod und dem Ende der Kulturrevolution verstanden sie sich als Augenzeugen eines Umbruchs: Miller führte eine Reihe von Interviews, in denen Konzepte wie Individualismus oder Isolation, aber auch konkrete Restriktionen und Repressalien unter Mao und der „Viererbande“ erörtert wurden. Sein auf diesen Gesprächen basierender Text bildet den ersten Teil eines 1979 veröffentlichten Reiseberichtes und bezeugt die Offenheit, mit der die Chinesen auf Millers brisante Fragen reagierten. Moraths Bilder und ihre Erläuterungen bilden den zweiten Teil. Besonders in den Straßenfotografien um die Chang An Avenue gewinnen diese den Charakter einer eigenständigen Reportage.

Der vorliegenden Aufnahme kam dabei eine prominente Rolle zu, sie ist in allen Ausgaben doppelseitig publiziert und markiert den Beginn dieser Sequenz. Der frühmorgendliche Fahrrad-Berufsverkehr wird in einer perfekten Komposition aus hellen und schattigen Partien gezeigt, die den perspektivischen Bildaufbau betonen. Die direkt am Tian'anmen Platz vorbei führende Straße war seit Beginn des 20. Jahrhunderts Schauplatz wichtiger Paraden wie Proteste und ist heute zehn (Auto-) Fahrspuren breit. [MR]

Inge Morath and her husband, the writer Arthur Miller, travelled to China after lengthy preparation - they had both studied the country's history extensively, and Morath had learned Chinese as her sixth foreign language. Two years after Mao's death and the end of the Cultural Revolution, they considered themselves eye-witnesses to drastic change: Miller conducted a series of interviews in which concepts like individualism and isolation, but also concrete restrictions and reprisals under Mao and the "Gang of Four", were discussed. His text based on these conversations formed the first part of a travelogue published in 1979, documenting the openness with which the Chinese answered Miller's controversial questions. Morath's images and her comments formed the second part. It is especially her street photographs taken in the area of Chang An Avenue that have the character of a feature in its own right.

The present photograph plays a prominent role in this context; all the book's editions feature it as a double-page spread, marking the beginning of this sequence. The early-morning bicycle commute to work is shown in a perfect composition of lighter and more shadowed parts, emphasising the structural perspective of the image. The street, which borders Tian'anmen Square, had witnessed important parades and demonstrations since the beginning of the 20th century; today, it is ten (car) lanes wide. [MR]

## Lot 126

### INGE MORATH

(1923 – 2002)

**6:30 am, Chang An Avenue,  
Beijing 1978**

Vintage silver print,  
exhibition print mounted  
on original cardboard  
33 x 49,9 cm (13 x 19.6 in)

Signed, titled, numbered  
(neg. no. „78-12“) and repeatedly  
titled by the photographer  
in pencil and ink on the reverse

**€ 2.600**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Arthur Miller/Inge Morath, *Chinese Encounters*, New York 1979, p. 126f.; Inge Morath, *Photographs of China*, cat. Grand Rapids Art Museum, Michigan 1979; Arthur Miller/Inge Morath, *In China*, Luzern 1991, p. 126 f; Kurt Kaindl (ed.), *Inge Morath. Fotografien 1952–1992*, Salzburg 1992, p. 101; John P. Jacob (ed.), *Well Disposed and Trying to See: Inge Morath and Arthur Miller in China*, cat. University of Michigan Art Museum/Inge Morath Foundation, New York 2008.





Im März 1953 reiste der Schweizer Robert Frank zum dritten Mal nach New York, diesmal um sich - nach ausgedehnten Reisen in Südamerika und Europa - dauerhaft in Amerika niederzulassen. Als freier Fotograf arbeitete Frank zunächst für Magazine wie *Charm*, *Vogue* oder *Look* und unterstützte Edward Steichen beim Kuratieren von Fotoausstellungen am MoMA. Außerdem begann er, jenes Projekt vorzubereiten, mit dem er Fotogeschichte schreiben sollte, *The Americans*. Zunehmend entfernte er sich von einem narrativen Fotojournalismus, wie er etwa in *Life* gepflegt wurde - wo man diese Differenz ebenfalls wahrnahm und seine Bilder zurückwies.

So trägt die hier angebotene Aufnahme zwar *Life*-Stempel, wurde aber dort nie publiziert. Franks Absicht, die amerikanische Zivilisation gleichsam als fremde Kultur aufzufassen, zeigt sich in der Distanz zum Motiv, das in der leicht aus der Balance gekippten Perspektive auch die Unmittelbarkeit einer Straßenfotografie aufweist. Wie an den Wegweisern links im Bild ablesbar, entstand sie in Chautauqua im Bundesstaat New York.

Hier etablierte sich im 19. Jahrhundert ein Zentrum für Erwachsenenbildung, das in der Folge zahlreiche Zweigstellen, Sommerakademien und Fernstudiengänge einrichtete, also ein Instrument der Kollektivierung und Steuerung von Freizeit- bzw. Unterhaltungskultur darstellte - bis diese Funktion ab den 1950er Jahren vom Fernsehen übernommen wurde. Genau dieser Aspekt amerikanischer Kultur sollte auch im weiteren fotografischen Œuvre von Frank eine wichtige Rolle spielen. [MR]

In March 1953, the Swiss photographer Robert Frank traveled to New York for the third time, this time to settle in America for good after extensive travels through Latin America and Europe. As a freelance photographer, Frank first worked for magazines such as *Charm*, *Vogue* or *Look* and supported Edward Steichen in curating photography exhibitions at MoMA. He also began preparing the project with which he was to make photographic history, *The Americans*. He was moving away from the style of narrative photo journalism propagated for example by *Life* - where this tendency was noticed and his pictures rejected.

Thus, the present photograph bears *Life* stamps, but was never published there. Frank's concept of approaching American civilisation as a foreign culture is reflected by the distance between him and his motif, which also has the directness of a street photograph in its slightly off-balance perspective. As one can tell from the signposts in the left, it was taken in Chautauqua in the state of New York.

During the 19th century, Chautauqua became a centre for adult education which subsequently developed numerous branches, summer academies and correspondence courses, thus becoming an instrument of the collectivisation and steering of leisure and entertainment culture - until this function was taken over by TV starting in the 1950s. This aspect of American culture was also to play an important role for Frank's further photographic oeuvre. [MR]

## Lot 127

**ROBERT FRANK**

(\* 1924)

**Brass band, Chautauqua 1953**

Vintage silver print  
17 x 24 cm (6.7 x 9.4 in)

Photographer's name stamp and  
"Life" copyright stamp on the reverse,

PROVENANCE Lewis Lehr Collection

**€ 4.000**

€ 7.000 – 8.000





Nur schwer lässt sich entscheiden, in welcher seiner beiden Rollen - Fotograf oder Skiausbilder - Stefan Kruckenhauser einflussreicher war: Seine frühen Foto-bücher wie *Das Bergbild mit der Leica* setzten Maßstäbe in der Alpinfotografie, der Architekturbildband *Verborgene Schönheit* prägte den Stil einer ganzen Generation von Amateurfotografen und trug entscheidend zur Popularisierung der Kleinbildfotografie in Österreich bei. Die Firma Leitz überreichte Kruckenhauser schon 1955 die M3 mit der Nummer 700.000 für seine besonderen Leistungen auf dem Gebiet der Fotografie. Als Skilehrer und Bewegungstheoretiker beeinflusste der „Vater des Wedelns“ auch international den Fahrstil von Millionen von Wintersportlern.

Bei der vorliegenden Fotografie handelt es sich um die Druckvorlage für Abbildung 66 des 1956 veröffentlichten *Österreichischen Schilehrplans*. Die Publikation vereinte Kruckenhausers Leidenschaften - er zeichnete sowohl für die sportlichen Instruktionen als auch für die fotografische Illustration und die Gestaltung verantwortlich. Das Buch erwies sich als enormer Erfolg, übersetzt in sieben Sprachen, mit 120.000 Exemplaren in 14 Auflagen. Redaktionelle Notizen und der Zolstempel auf der Rückseite des Prints zeugen davon, dass der Abzug auch für die Produktion mindestens einer der Übersetzungen des Lehrplans verwendet wurde. [FK]

It is hard to determine in which of his two roles - photographer or skiing teacher - Stefan Kruckenhauser was more successful: his early photography volumes, such as *Das Bergbild mit der Leica* (*Mountain Photography Using Leica*), became benchmarks of Alpine photography, while his architectural volume *Verborgene Schönheit* (*Hidden Beauty*) influenced the style of an entire generation of amateur photographers, contributing vastly to the popularity of 35 mm photography in Austria. As early as 1955, the Leitz Company presented Kruckenhauser the M3 no. 700,000, acknowledging his outstanding contributions to the field of photography. As a skiing teacher and movement theorist, the “father of the parallel turn” also influenced the ski-ing style of millions of winter sport enthusiasts around the world.

The present photograph is the printer's copy of Illustration 66 of the *Österreichischer Schilehrplan* (*Austrian Skiing Syllabus*) published in 1956. The publication united Kruckhauser's passions - he was responsible both for the athletic instructions and for the photographic illustrations and design. The book proved an enormous success, was translated into seven languages and reached a print run of 120,000 copies in 14 editions. Editorial notes and the customs stamp on the reverse of the print demonstrate that this copy was used for at least one of the translations of the syllabus as well. [FK]

## Lot 128

**STEFAN KRUCKENHAUSER**

(1905 – 1988)

**'Kurzschwingen (Wedeln)'**  
**(Parallel Turn),**  
**1950s**

Vintage silver print  
23,5 x 12,5 cm (9.3 x 4.9 in)

Photographer's stamp and various handwritten notations in unknown hands on the reverse

**€ 2.400**

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Österreichischer Berufsschilehrverband (ed.), Österreichischer Skilehrplan, Salzburg 1956, ill. 66; Friedrich Fetz/Elisabeth Hagen/Gerhard Ruedl (eds.), Skipionier Stefan Kruckenhauser, Innsbruck 2000, p. 70; Kurt Kaindl (ed.), Stefan Kruckenhauser. In weiten Linien. Das fotografische Lebenswerk, Salzburg 2003, p. 51; cat. FIS Landesskimuseum Werfenweng/Galerie foto-forum Bozen, Ski- und Fotopionier Stefan Kruckenhauser. Fotografien und Fotovorlagen zum Österreichischen Skilehrplan, Salzburg 2004, p. 35.



Anders Engman arbeitete seit den frühen 1950er Jahren als Pressefotograf für schwedische Illustrierte wie *Se* und *Vecko Revyn*. Sein erster Auslandseinsatz führte ihn 1956 in die Wirren des ungarischen Volksaufstandes, weitere Aufträge zu den Kriegen und Krisen in Vietnam, Ägypten oder Rhodesien. Obwohl fotografisch eher an den Konfliktherden der Welt zu Hause, ist sein bekanntestes Bild wohl die oft als Fotbollsbalett apostrophierte Aufnahme aus dem WM-Finale 1958.

Auf Seiten der Brasilianer betrat bei der Fußballweltmeisterschaft in Schweden erstmals ein gerade siebzehnjähriges Talent die internationale Bühne. Pelé, so der Rufname der späteren Fußballlegende, sollte den Sport in den kommenden Jahren dominieren. Beim Endspiel 1958 zwischen den Gastgebern und der brasilianischen Mannschaft hielt aber noch ein Teamkamerad Pelés die Zügel der Seleção in der Hand: Valdir Pereira, genannt Didi, Mittelfeldregisseur bei Rios Club Botafogo, ebenso bekannt für seine elegante Spielweise wie für seine virtuoson Freistöße.

Engmans Bildkomposition setzt den brasilianischen Spielmacher perfekt in Szene: Während um ihn herum Gegner wie Mitspieler gleichermaßen über ihre eigenen Füße zu stolpern scheinen, stoppt der große Didi im Auge des Taifuns in aller Seelenruhe den Ball - um im nächsten Moment den tödlichen Pass zu spielen. Brasilien gewann das Finale mit 5 : 2 - der erste von bis heute fünf Weltmeistertiteln. [FK]

Since the early 1950s, Anders Engman worked as a press photographer for Swedish magazines like *Se* and *Vecko Revyn*. His first commission abroad took him to the thick of the Hungarian uprising in 1956, he also covered wars and crises in Vietnam, Egypt and Rhodesia, among others. Although he is more at home in the world's conflict zones, his most well-known image is probably the picture known as Fotbollsbalett from the World Cup finals in 1958.

Playing for the Brazilian team, a seventeen-year old talent made his debut on the international football scene at the World Cup in Sweden. Pelé, as this football legend came to be known, was to dominate the game during years to come. During this final game between the hosts and the Brazilian team, however, a teammate of Pelé's held the reins of the Seleção firmly in hand: Valdir Pereira, also known as Didi, the mid-field mastermind of Rio's club Botafogo, equally known for his elegant technique and his virtuosic free kicks.

Engman's composition provides the perfect frame for the Brazilian playmaker: while all around him, adversaries and teammates seem to be falling over their own feet, in the eye of the storm the great Didi stops the ball, as calmly as if he were taking a walk in the park - only to play a deadly pass the next moment. Brazil won the finals with 5 : 2 - the first of its five World Champion titles so far. [FK]

# Lot 129

**ANDERS ENGMAN**

(\* 1933)

**Sweden - Brazil, World Cup Final,  
Stockholm 1958**

Vintage silver print  
28,8 x 39 cm (11.3 x 15.4 in)

Signed by the photographer in ink on the reverse, his studio stamp and two copyright labels with handwritten notations in unknown hands on the reverse

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000







In starker Untersicht aufgenommen, zeigt Hamaya Hiroshi die beiden Bildakteure Zhou Enlai und Mao Zedong, die sich zugewandt gegenüberstehen und direkt in die Augen blicken. In starkem Kontrast heben sich die beiden Männer vom hellen Hintergrund ab, Maos Konterfei liegt im Schatten: Dominanz und Macht der beiden Protagonisten werden verdeutlicht.

Zhou Enlai war ein wichtiger Führer der Kommunistischen Partei Chinas und seit der Ausrufung der Volksrepublik im Jahr 1949 bis zu seinem Tod 1976 Premierminister. Der enge Vertraute von Mao Zedong galt als intellektuell führender Kopf. 1956, im Entstehungsjahr dieser Fotografie, ruft Mao Zedong die sogenannte „Hundert-Blumen-Bewegung“ aus, die das Volk dazu anhielt sich kritisch gegenüber dem Staat zu äußern, was aber bereits im folgenden Jahr wieder eingedämmt wurde.

Während seines mehrmonatigen Aufenthalts in China hat Hamaya Hiroshi neben offiziellen Anlässen vor allem auch die Landbevölkerung Chinas dokumentiert. 1960 wird er als erster asiatischer Fotograf Vollmitglied bei Magnum. [VKE]

Shooting from an extreme angle from below, Hamaya Hiroshi shows the protagonists Zhou Enlai and Mao Zedong facing each other and looking directly into each other's eyes. The two men are sharply contrasted against the lighter background, and Mao's face is in shadow, emphasising the dominance and power of the two figures.

Zhou Enlai was an important leader of the Chinese Communist Party and Prime Minister of the People's Republic from the time of its proclamation in 1949 to his death in 1976. This close confidante of Mao Zedong was considered a leading intellectual light. In 1956, when this photograph was taken, Mao Zedong proclaimed the "Hundred Flowers Campaign", during which people were asked to voice their criticism of the state; however, one year later this was already curtailed.

During his stay of several months in China, Hamaya Hiroshi documented not only official events, but also China's rural population. In 1960 he became the first Asian photographer to be made a full member of Magnum. [VKE]

**Lot 130**

**HIROSHI HAMAYA**

(\* 1915)

**Zhou Enlai and Mao Zedong,  
Beijing, China 1956**

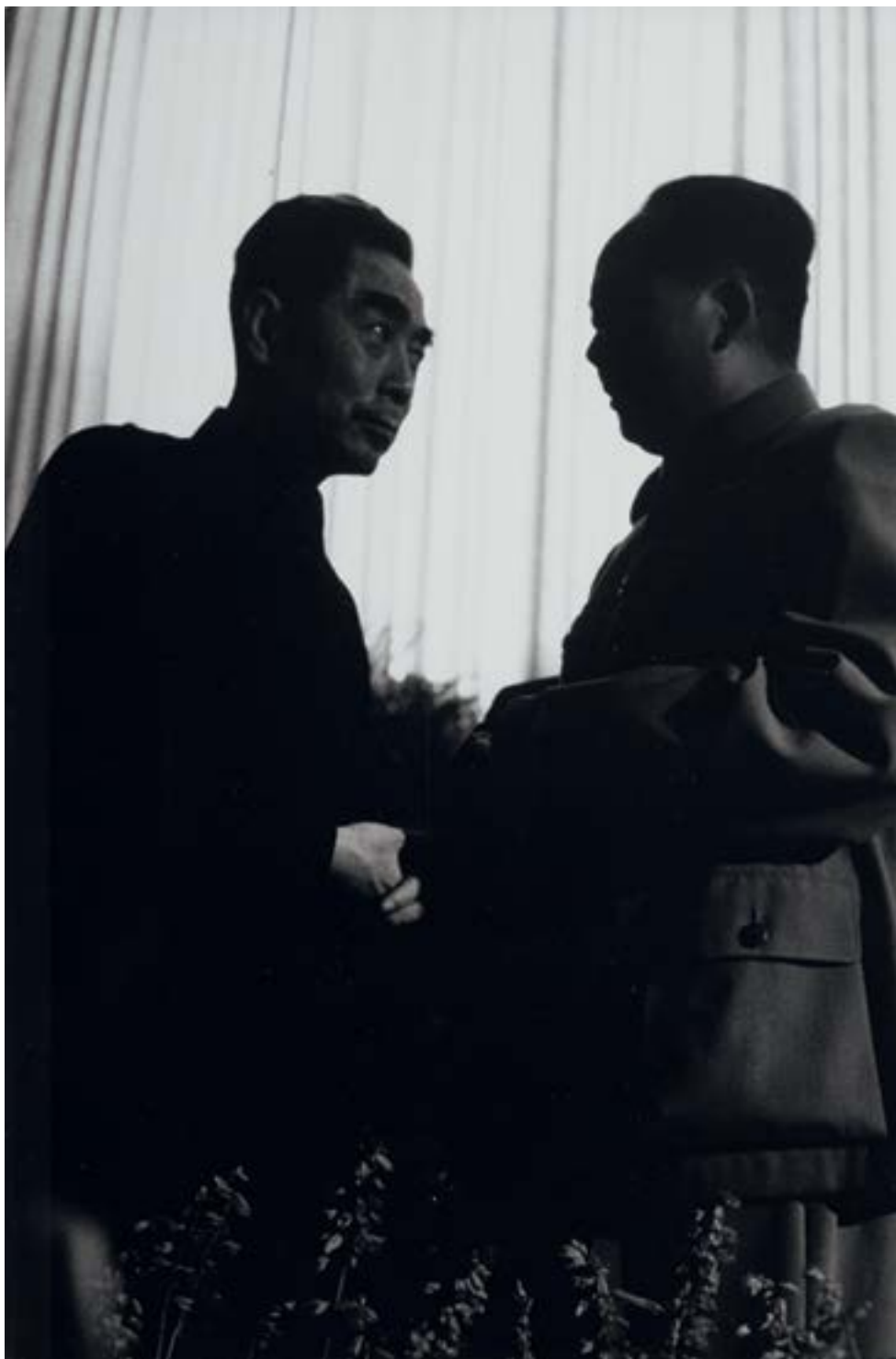
Vintage silver print  
29,7 x 19,8 cm (11.7 x 7.8 in)

Photographer's copyright stamp on the reverse, various numerical notations (incl. date) and annotations in Japanese on the reverse

**€ 2.000 \***

€ 3.500 – 4.000

*LITERATURE* Hamaya Hiroshi, Eye. Photographs 1935-1967, Oiso 1968; Hamaya Hiroshi, Fifty Years of Photography 1930-1981. Aspects of Life & Aspects of Nature, Tokyo 1981.



„Das Istanbul der Fünfziger und Sechzigerjahre mit seinen Straßen, Gehsteigen, Läden, seinen vergammelten Fabriken, seinen Schiffen, Pferdewagen, Bussen, Wolken, Taxis, Häusern, Brücken, Schornsteinen, Rauchschwaden, Menschen und seiner unscheinbaren Atmosphäre hat niemand so gut festgehalten, dokumentiert und bewahrt wie Ara Güler“, der „nicht nur das Sichtbare der Istanbuler Straßen fotografiert, sondern ihre Seele“, wie Orhan Pamuk in jenem Bildband formuliert, mit dem der Nobelpreisträger für Literatur und der Magnum-Fotograf ihrer Heimatstadt ein berührendes Denkmal gesetzt haben. Als Titelbild wählten sie die vorliegende Fotografie, spiegelt sie das legendäre Istanbul-Gefühl „hüzün“, eine Art Melancholie, doch in ganz besonderer Weise wider.

Die beiden dunklen Gestalten in ihren Booten, das glitzernde Wasser, im Hintergrund verschwommen und umnebelt die berühmten Moscheen und die Galatabrücke. In den umliegenden Vierteln der einfachen Leute – Werftarbeiter und Lastenträger, Fischer und Handwerker, Händler und Straßenkinder – hielt sich der Menschenfreund mit seiner Leica bevorzugt auf. Für Henri Cartier-Bresson, der im Jahr vor dieser Aufnahme erstmals nach Istanbul reiste – damals schuf Güler sein einzigartiges Porträt des französischen Leica-Meisters (Lot 132) – hatte das Bild den Charakter eines Erweckungserlebnisses, das ihn nach einer Schaffenspause zurück in den Fluss des Fotografierens holte. [RR]

“Nobody has captured, documented and preserved the Istanbul of the Fifties and Sixties, with its streets, pavements, shops, its run-down factories, its ships, horse-drawn carriages, busses, clouds, taxis, houses, bridges, chimneys, billows of smoke, people and its non-descript atmosphere, as well as Ara Güler,” who “photographs not only the visual elements of Istanbul’s streets, but their soul,” as Orhan Pamuk writes in the coffee-table book in which the winner of the Nobel Prize for Literature and the Magnum photographer touchingly pay joint homage to their hometown. As the title image they chose the present photograph, which reflects the legendary Istanbul feeling of “hüzün”, a kind of melancholy, particularly well.

The two dark figures in their boats, the glittering water, the famous mosques and the Galata Bridge in the distance, out of focus, shrouded by fog. Affectionately interested in people, Güler particularly liked to roam the surrounding quarters, where the simple people lived – longshoremen and porters, fishermen and artisans, merchants and street urchins – his Leica always in hand. To Henri Cartier-Bresson, who travelled to Istanbul for the first time the year before this image was taken – when Güler created his unique portrait of the French master of the Leica (lot 132) – the image was like an awakening, bringing him back to the flow of photography after a creative hiatus. [RR]

# Lot 131

**ARA GÜLER**

(\* 1928)

**Istanbul, 1957**

Gelatin silver print, printed in 2013  
60 x 40 cm (23.6 x 15.7 in)

Signed by the photographer in pencil in the margin, his blindstamp in the margin and his signed photographer’s stamp on the reverse

**€ 3.000 \***

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Ara Güler/Orhan Pamuk (eds.),  
Istanbul, Cologne 2010, cover and p. 65.



„Ein Porträt ist nicht einfach das Bild eines Gesichts“, so Ara Güler, einer der bedeutendsten Fotografen der Türkei, „es ist die Gesamtheit eines Lebens.“ An Henri Cartier-Bresson erinnert sich der heute 86-Jährige folgendermaßen: „Er war wie ein großer Bruder für mich. Er war 20 Jahre älter und lehrte mich viel. Für mich ist er der Größte.“ Durch ihn, den Papst des „entscheidenden Augenblicks“ und Magnum-Mitbegründer, kam Güler Anfang der 60er-Jahre zur legendären Fotoagentur. In den Einstellungen vergleichbar mit dem französischen Vorbild, porträtierte das „Auge Istanbul“ neben Künstlern, Schriftstellern und Denkern des 20. Jahrhunderts intensiv seine im Wandel begriffene Heimatstadt: „Unsere Arbeit über Paris und Istanbul war in mancher Hinsicht ähnlich: Wir beide erfassten den Moment, als eine Welt verschwand – eine Welt des Handwerks, die einer Welt der Mechanik wich.“ 1962 zum „Meister der Leica“ gekürt, schuf Güler zwei Jahre später mit einer M3 Chrom dieses ebenso alltägliche wie symbolträchtige Bild seines Freundes: „Dieses Porträt spricht Bände. Ich nahm es unerwartet auf, als sein Auge durch etwas abgelenkt war, das er selbst fotografieren wollte.

Die Kamera – selbstverständlich eine Leica – einsatzbereit zur Hand.“ Diese Leica M3, mit der Cartier-Bresson unter anderem Marilyn Monroe am Filmset von *The Misfits* (1961) fotografiert hatte, ist Lot 075 im Technik-Teil. [RR]

“A portrait is not simply the picture of a face,” says Ara Güler, one of Turkey’s most renowned photographers, “it is the entirety of a life.” 86 years old today, Güler remembers Henri Cartier-Bresson: “He was like a big brother to me. He was 20 years older than me and taught me a lot. For me, he’s the greatest.” Through Cartier-Bresson, the doyen of the “decisive moment” and co-founder of Magnum, Güler joined the legendary agency in the early 1960s. Using perspectives reminiscent of his French role model, the “Eye of Istanbul” portrayed not only 20th-century artists, writers and thinkers, but also his native city as it was undergoing transformation: “Our work on Paris and Istanbul was similar in some ways: we both seized the moment when a world was disappearing – a world of artisans giving way to a world of mechanics.” Voted “Master of Leica” in 1962, Güler took this photograph of his friend – as unexceptional as it is symbolic – two years later, using a M3 Chrome: “This portrait speaks volumes. I took it unexpectedly, just when his eye was distracted by a subject he was interested in shooting himself.

The camera – a Leica of course – is at hand, ready for use.” This Leica M3, which Cartier-Bresson used to photograph Marilyn Monroe on the film set for *The Misfits* (1961), among others, is lot 075 in the camera section. [RR]

## Lot 132

**ARA GÜLER**

(\* 1928)

**Henri Cartier-Bresson  
with Leica M3, 1964**

Gelatin silver print, printed in 2013  
55 x 44 cm (21.7 x 17.3 in)

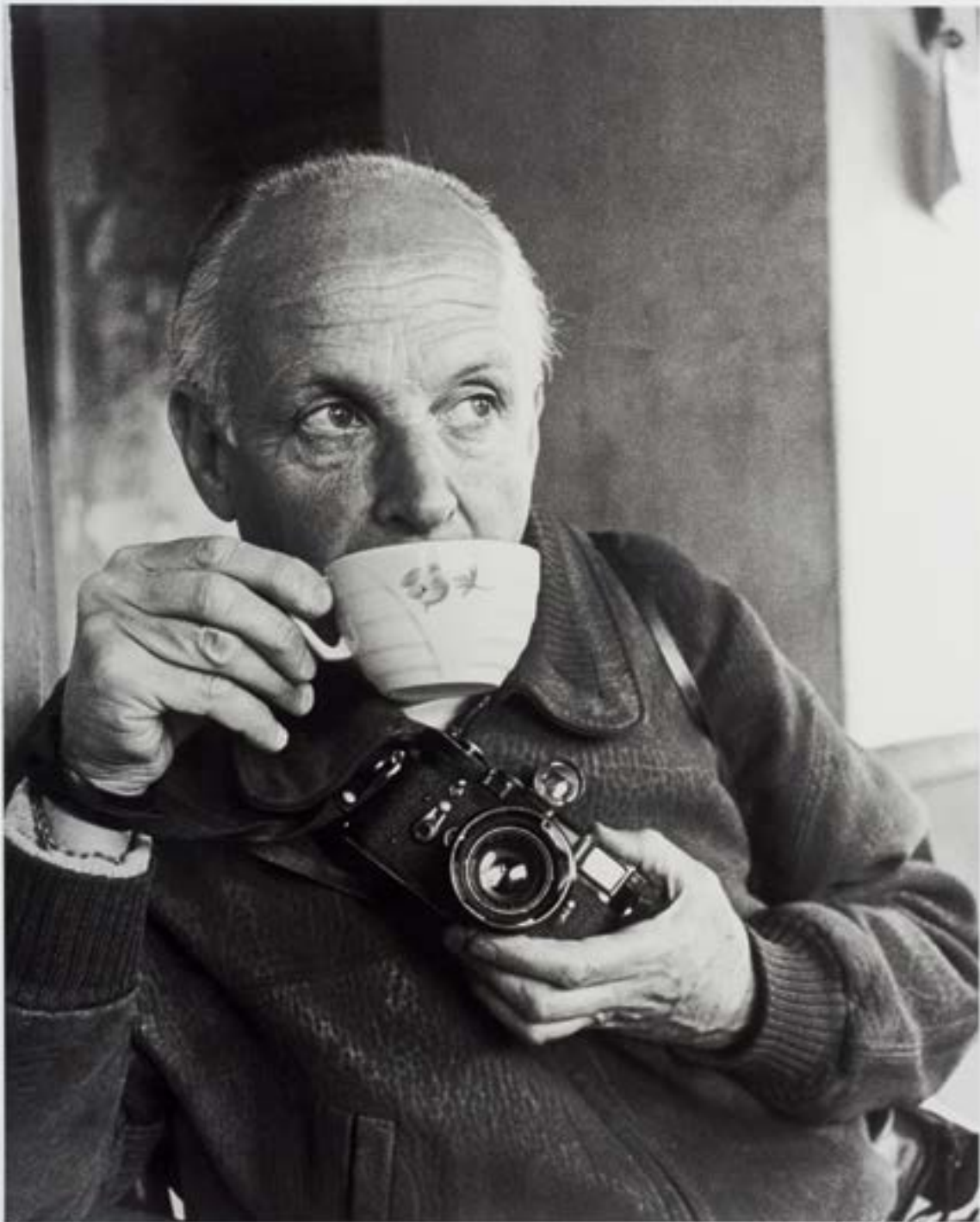
Signed by the photographer in pencil in the margin, his blindstamp in the margin and his signed photographer’s stamp on the reverse. This is the only large format print Güler ever made of this image.

**€ 6.000 \***

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* Ara Güler, *Creating the 20th Century*, 100 Artists, Writers and Thinkers, Singapore 2011, p. 59.





Manche Freundschaften finden ihren Beginn unter einzigartigen Umständen oder an außergewöhnlichen Orten. Eine Feststellung, die wohl auch der amerikanische Fotojournalist David Douglas Duncan und der spanische Maler, Bildhauer und Grafiker Pablo Picasso unterschreiben würden. Als Duncan nämlich 1956 zum ersten Mal auf Picasso traf, saß dieser gerade in der Badewanne und schrubbte sich mit einem Waschlappen. Die ebenso kuriose wie intime Szene sollte Duncan denn auch gleich Gelegenheit für ein erstes Foto bieten – in gewisser Weise Fundament für die sich anbahnende tiefe Freundschaft zwischen den beiden Männern.

Der ehemalige Kriegsfotograf besuchte Picasso fortan in dessen Villa in Südfrankreich und in seinem Atelier und durfte ihn sowohl beim Arbeiten als auch zurückgezogen als Privatperson erleben und porträtieren. Picassos Grundsatz, sich nur von wenigen Fotografen bildlich festhalten zu lassen, galt für Duncan nicht. Aus der gegenseitigen Wertschätzung resultieren viele persönliche Aufnahmen des Künstlers sowie Einblicke in sein Schaffen und Privatleben.

Das vorliegende Foto entstand 1957 in Cannes und zeigt Picasso, der mit nacktem Oberkörper, Perücke und Gesichtsmaske posiert. Dass dieses kuriose Porträt erst ein Jahr nach dem ersten Zusammentreffen der beiden Männer aufgenommen wurde, belegt deren intensive, freundschaftliche Verbindung, die bis zu Picassos Tod im Jahr 1973 andauern sollte. [GK]

Some friendships begin under unique circumstances or in extraordinary places: a statement which presumably the American photo journalist David Douglas Duncan and the Spanish painter, sculptor and illustrator Pablo Picasso would subscribe to. When Duncan first met Picasso in 1956, the latter was sitting in the bathtub, scrubbing himself with a washcloth. This scene, as odd as it was intimate, also offered Duncan the opportunity for his first photograph – in certain ways it laid the foundation for the deep friendship between the two men.

Henceforth, the former war photographer visited Picasso at his villa in the south of France and at his studio and was allowed to witness and portray him at work and as a private, withdrawn person. Picasso's principle of limiting the number of photographers allowed to take his likeness did not apply to Duncan. Their mutual affection resulted in many personal portraits of the artist and insights into his oeuvre and private life.

The present photograph was taken in Cannes in 1957 and shows Picasso posing with naked upper body, a wig and facial mask. The fact that this curious portrait was taken only one year after the two men's first meeting gives an indication of their intense bond of friendship, which was to last until Picasso's death in 1973. [GK]

### Lot 133

**DAVID DOUGLAS DUNCAN**

(\* 1916)

**'Picasso que un masque d'Horreur',  
Cannes 1957**

Vintage silver print

34,2 x 23,7 cm (13.5 x 9.3 in)

Photographer's stamp and his copyright stamp on the reverse, signed by the photographer in ink on the reverse, titled in an unidentified hand in pencil on the reverse

**€ 6.000**

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* David Douglas Duncan, Picasso and Jacqueline, New York 1988, p. 138 [same series]; David Douglas Duncan, Picasso & Lump. A Dachshund's Odyssey Wabern-Bern 2006, p. 54-55 [same series].



In der Zeit seiner ersten Aufträge für Magnum wurde Bruce Davidson durch einen Hinweis des zirkusbegeisterten Magnum-Archivars Sam Holmes auch zu einem unabhängigen Projekt angeregt. Der 24-jährige Fotograf verbrachte mehrere Wochen mit der Truppe des Clyde Beatty Circus um den namensgebenden Raubkatzen-dompteur. Dort ermöglichte man ihm, sich völlig frei zu bewegen – so fotografierte er etwa während einer Tigerdressur-Nummer ohne Sicherheitsvorkehrungen aus einer Position zwischen den Zeltplanen über dem offenen Raubtierkäfig.

Davidsons Hauptaugenmerk galt aber weniger den Shows, als dem anstrengenden Alltag einzelner Artisten. Besonders zum kleinwüchsigen Clown Jimmy Armstrong entwickelte er eine enge Beziehung. Die Charakterstärke und Einsamkeit, die Davidson in der Persönlichkeit des „Little Man“ sah, beeindruckten ihn tief. Mit seiner ersten Leica, einer M3, die er sich vom Mund abgespart hatte, fotografierte er eine Serie, die später unter dem Titel *The Dwarf* bekannt wurde und aus der die vorliegende, selten angebotene Aufnahme stammt. Sie zeigt Jimmy in der Garderobe neben dem Clown Ernie „Blinko“ Burch, letzterer mit Violschlüssel auf der Stirn, aber noch ohne seine überlangen Kunstwimpern.

Neben einem untrüglichen Instinkt für berührende Momente, die gerade in ihrer Kontingenz und Flüchtigkeit Poesie entfalten, ist auch die intime Nahsichtigkeit typisch für Davidsons Bildsprache dieser Zeit. [MR]

At the time of his first Magnum commissions, Bruce Davidson was inspired to undertake an independent project by Magnum's archivist Sam Holmes, a circus enthusiast. The 24-year-old photographer spent several weeks with the Clyde Beatty Circus troupe, named for its main protagonist, a tamer of big cats. There, he was allowed to move with absolute freedom – shooting photographs, for example, during a tiger show number without security precautions from a position between the tent's tarpaulins, directly above the wild animals' open cage.

Davidson's main focus, however, was not on the shows but rather on the strenuous daily life of individual artistes. He developed a particularly strong bond with the clown Jimmy Armstrong, a person of short stature. The strength of character and the loneliness Davidson saw in the "Little Man's" personality impressed him greatly. With his first Leica, an M3 he had bought by scraping together every penny he owned, he photographed a series which subsequently became known under the title *The Dwarf*, and from which the present, rarely offered image is taken. It shows Jimmy in his dressing room next to the clown Ernie "Blinko" Burch. The latter has already painted the treble clef on his forehead, but has not applied his extravagantly long fake eyelashes.

Apart from an unerring instinct for touching moments whose poetry unfolds especially in their contingency and fleetingness, such intimate nearsightedness is typical for Davidson's visual idiom at the time. [MR]

## Lot 134

### BRUCE DAVIDSON

(\* 1933)

**The Dwarf, Palisades Amusement Park,  
New Jersey 1958**

Vintage silver print

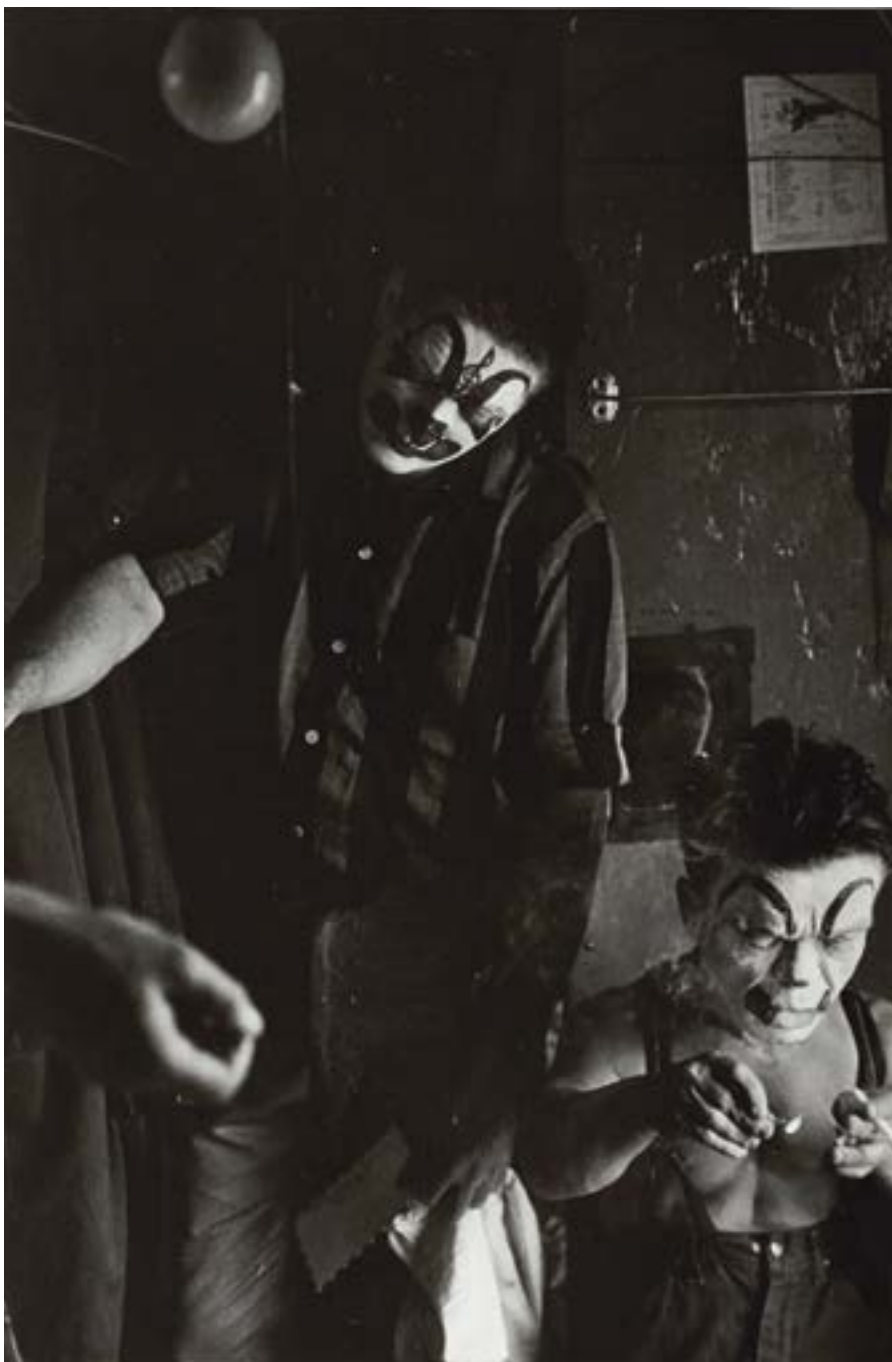
34,5 x 23,5 cm (13.6 x 9.3 in)

Photographer's agency copyright  
stamp, negative number stamp "58-14"  
and various numerical notations in  
unknown hands on the reverse

€ 5.000 \*

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* Bruce Davidson, The Clown, in: *Esquire*, vol. 53, no. 1, January 1960, p. 71-75 [same series]; Cornell Capa et al. (eds.), *The Concerned Photographer 2: The Photographs of M. Riboud, R. Vishniac, B. Davidson, G. Parks, E. Haas, H. Hamaya, D. McCullin, W. E. Smith*, New York 1972, unpaginated [same series, text on *The Dwarf* by B.D.]; Sam Holmes/Bruce Davidson (eds.), *Circus*, Göttingen 2007, p. 5-29 [same series, text on *The Dwarf* by B.D.]; Bruce Davidson, *Outside – Inside*, Vol. I: 1954-1961, Göttingen 2009, p. 58-79 [same series].





In Wien als Sohn einer großbürgerlichen jüdischen Familie geboren, war Erich Lessing gezwungen, als 16-jähriger nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich nach Palästina zu fliehen. Nach einer technischen Ausbildung, verschiedenen Gelegenheitsjobs und seinem Dienst als Fotograf bei der britischen Armee kehrte er 1947 in seine Geburtsstadt zurück.

Das politische Parkett im Nachkriegseuropa war ein Hauptthema Lessings. Ein scharfer Beobachter seiner Mitmenschen, galt sein besonderes Interesse dem Prozess der Entscheidungsfindung bzw. der politischen Debatte. Hier fotografierte Lessing, ausgerüstet mit einer Leica M3, den französischen General und späteren Präsidenten Charles de Gaulle auf seinem viertägigen Algerienbesuch mitten im auf Unabhängigkeit von Frankreich zielenden Algerienkrieg (1954 - 1962).

Neben der historischen Dokumentation, die für Lessing immer eine große Rolle spielte, ist hier die Perspektive auffällig. Eine gute Komposition könne durch Vorausdenken erreicht werden, so Lessing. Letzteres ist für ihn essentieller Bestandteil des Fotojournalismus. „Mir ist es zum Beispiel bei de Gaulle gelungen, ihn von oben zu fotografieren, ich wollte das so und ich habe gewusst, er muss kommen, und dann habe ich den Blick von oben - das ist dann eines meiner meistpublizierten Bilder geworden.“ [SH]

Born into a grand-bourgeois Jewish family in Vienna, at the age of 16 Erich Lessing was forced to escape to Palestine after Austria had been annexed by the German Reich. After a technical apprenticeship, various odd jobs and service as a photographer in the British Army, he returned to his native city in 1947.

The political arena of post-war Europe was one of Lessing's recurring themes. A keen observer of his fellow human beings, his interest focused especially on the process of decision-making and political debate. Here, Lessing used a Leica M3 to photograph the French general and later President of France, Charles de Gaulle, paying a four-day visit to Algeria in the midst of the Algerian War of independence from France (1954 - 1962).

Apart from historical documentation, which was always important to Lessing, the chosen perspective is striking. Lessing claims that a good composition could be attained by thinking ahead. To him, the latter is an essential part of photo journalism. "For example, in de Gaulle's case, I managed to photograph him from above; that is what I wanted and I knew he had to pass by, so I would have the view from above - and this then became one of my most frequently published pictures." [SH]

## Lot 135

**ERICH LESSING**

(\* 1923)

**Charles De Gaulle, Algeria 1958**

Vintage silver print  
22 x 32,3 cm (8.7 x 12.7 in)

Signed by the photographer in pencil on the reverse, his copyright agency stamp and two Magnum archive stamps on the reverse, various numerical notations on the reverse,

PROVENANCE directly from the photographer

**€ 4.000**

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* Erich Lessing Photographie die ersten 50 Jahre, Vienna 1994, p. 62; Alistair Crawford (ed.), Erich Lessing Vom Festhalten der Zeit Reportage-Fotografie 1948-1973, Vienna 2002, p. 250.



Nach Paris kam Erich Lessing 1950, als David „Chim“ Seymour ihn als eines der ersten Mitglieder der zweiten Generation zu Magnum holte. Auch wenn Krieg und Revolution in Lessings Bildern immer wiederkehren, ist seine Annäherung eine zutiefst humanistische. In seiner langen Karriere lichtete er Menschen in allen Rollen und Situationen des Lebens ab – als Volk, als Regierende, als Revolutionäre, als Instrumente des Staates oder, wie auf dieser Aufnahme, als Künstler bei der Arbeit.

Mit einer Leica M3 fotografierte Lessing den französischen Schauspieler und Chansonnier Maurice Chevalier (1888 – 1972) bei Filmaufnahmen für sein Lied „Deux amoureux s’embrassaient sur un banc, l’un contre l’autre, enlacent tendrement...“. Den Text illustrierend, sitzt ein verliebtes Paar eng umschlungen auf einer Parkbank auf dem wohl bekanntesten Boulevard in Paris, den Champs-Élysées.

Ein Rad, mit dem einer der beiden gekommen sein mag, lehnt an einem Baum daneben. Im Hintergrund steht der Chansonnier, wie immer elegant gekleidet und mit dem für ihn charakteristischen Hut. Er blickt die zwei Verliebten an, strahlt und lacht. Nicht nur auf dieser Fotografie prägte Chevalier, der auch in Hollywood Filme drehte und 1959 den Ehren-Oscar verliehen bekam, das Bild vom charmanten und eleganten Franzosen. [SH]

Erich Lessing came to Paris in 1950, when David “Chim” Seymour invited him to join Magnum as one of the earliest second-generation members. Even if war and revolutions constantly recur in Lessing’s pictures, his approach is profoundly humanistic. Throughout his long career, he depicted people in many roles and situations in life – as people, as rulers, as revolutionaries, as instruments of the state, or – as in this photograph – as working artists.

Using a Leica M3, Lessing photographed the French actor and chansonnier Maurice Chevalier (1888 – 1972) during the film shooting of his song “Deux amoureux s’embrassaient sur un banc, l’un contre l’autre, enlacent tendrement...”. Illustrating the text, a pair of lovers sits in close embrace on a bench on the most well-known boulevard in Paris, the Champs-Élysées.

The bicycle which one of them may have arrived on is leaning against a tree next to them. The singer stands in the background, dressed impeccably as always, wearing his typical hat. He looks at the two lovers, beams and laughs. Not just in this photograph, Chevalier, who also made films in Hollywood and received an Honorary Oscar in 1959, embodied the very image of the charming and elegant Frenchman. [SH]

# Lot 136

**ERICH LESSING**

(\* 1923)

**Maurice Chevalier, Paris 1954**

Vintage silver print

19,7 x 29,5 cm (7.8 x 11.6 in)

Signed by the photographer in pencil on the reverse, his copyright agency stamp and agency distribution stamp on the reverse, annotated in an unidentified hand in pencil on the reverse

PROVENANCE

directly from the photographer

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000



Vermutlich gibt es keine Fotografie, die die Essenz eines Vergnügungsparks, dieses Amalgam aus Sehnsucht und dem schalen Gefühl der Enttäuschung, das die Massen immer wieder auf die Plaisiermeilen treibt, so auf den Punkt bringt, wie die hier vorliegende Aufnahme von Franz Hubmann aus dem Wiener Volksprater. Man hat Hubmann als den österreichischen Henri Cartier-Bresson bezeichnet, aber natürlich war er ein Meister der Fotografie aus eigenem Recht, der „unbestechliche Chronist des Wesentlichen und vermeintlich Unwesentlichen“, wie André Heller ihn einst nannte. Zu seinem Werk gehören Porträts der internationalen Geistesgrößen seiner Zeit, von Adorno über Karajan bis Warhol, Aufnahmen des alten New York und des Hamburger Hafenviertels, am bekanntesten ist er aber wohl als fotografischer Flaneur durch das Wiener Stadtleben.

Der Prater ist ein Ort zum Träumen und jede der Figuren, mit denen Hubmann 1957, seine Leica M3 zur Hand, an der Schießbude stand, träumt von etwas anderem. Im Vordergrund träumt sich die Frau sichtlich an einen anderen Ort, der Mann, Gewehr im Anschlag, träumt von einem Volltreffer, die ältere Dame in der karierten Kittelschürze träumt womöglich davon, dass ihre Schulter, die sie sich mit der einen Hand massiert, endlich aufhört zu schmerzen. Was der Frosch auf der Budenmalerei im Sinn hat, sehen wir an seinen Stielaugen und das Pin-up Girl, Objekt seiner Begierde, träumt - wovon eigentlich? [FK]

Presumably there is no photograph which captures the essence of an amusement park - that amalgamation of longing and the tepid taste of disappointment which brings the crowds out to the fairgrounds time and again - as pointedly as the present image by Franz Hubmann, taken at Vienna's Volksprater. Hubmann has been called the Austrian Henri Cartier-Bresson, but of course he was a master photographer in his own right, the "incorruptible chronicler of the essential and the supposedly inessential," as André Heller once called him. His oeuvre includes portraits of the leading intellectual lights of his times, from Adorno to Karajan and Warhol, as well as portraits of old New York and the Hamburg port district; however, he is probably best known as a photographic observer of Vienna's urban life.

The Prater has always been a place of dreams, and each of the figures with whom Hubmann stood at the shooting gallery in 1957, his Leica M3 poised, is probably dreaming of something else. In the foreground, the woman is clearly dreaming herself away to a different place; the man aiming the rifle is dreaming of a bull's eye; the elderly lady in the apron dress might be dreaming that her shoulder, which she is massaging with one hand, would stop hurting. The dreams of the frog painted on the wagon are obvious from his beady eyes, and the pin-up girl, object of his desire, is dreaming - of what, one may wonder? [FK]

# Lot 137

**FRANZ HUBMANN**

(1914 - 2007)

**Shooting gallery, Prater,  
Vienna 1959**

Vintage silver print  
39,8 x 30,3 cm (15.7 x 11.9 in)

Signed by the photographer  
in ink in the image lower right

**€ 2.000**

€ 3.000 - 4.000

*LITERATURE* Franz Hubmann, *Das photographische Werk*, Vienna, Munich 1999, p. 104; Margit Zuckriegl/Gerald Piffel (eds.), *Franz Hubmann Photograph*, Vienna 2004, p. 89.





Das Café Hawelka ist eine Wiener Institution, vor allem in den 1950er Jahren Treffpunkt von Künstlern, Literaten und Bohémiens. Franz Hubmann, der Doyen der österreichischen Reportagefotografie, hat sie alle vor der Kamera gehabt: Oskar Werner und Helmut Qualtinger, Heimito von Doderer, Konrad Bayer, H.C. Artmann und Oswald Wiener, selbstverständlich das Gastgeberpaar Franziska und Josef Hawelka, aber auch die Schachspieler, die Revuegirls aus den nahen Nachtclubs und die Zeitungsleser.

Hauptdarsteller – wie in so vielen Wiener Kaffeehäusern – ist freilich der Ober, hier Herr Ali genannt, der wie im Walzertaukel mit zwei Melangetabletts zwischen den Stühlen umherwirbelt, und von dem H.C. Artmann einmal schrieb, er wirke „wie der zarte Schatten einer vorbeifliegenden Schwalbe, der durch den zitternden Rauch der Austria-3-Zigarette schwirrt.“ Mitten im bunten Treiben des Hawelka traf sich auch die Redaktion von *Magnum*, der „Zeitschrift für das moderne Leben“, nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Pariser Fotografenagentur.

Hubmann hatte das Kulturmagazin 1954 mit ins Leben gerufen und fungierte als dessen Cheffotograf. Im Februar 1960 veröffentlichte er hier seinen Bildessay über das Hawelka, der den Mythos Kaffeehaus schlagartig auch über die Grenzen der Wiener Gemeindebezirke in die Welt getragen hat. [FK]

The Café Hawelka is a Viennese institution; especially during the 1950s, it was a meeting-place for artists, literary folk and bohemians. Franz Hubmann, the doyen of Austrian photo journalists, had them all in his viewfinder: Oskar Werner and Helmut Qualtinger, Heimito von Doderer, Konrad Bayer, H.C. Artmann and Oswald Wiener, of course the café's owners, Franziska and Josef Hawelka, but also the chess players, the dancing girls from the nearby nightclubs and the newspaper readers.

The main protagonist, however – as is the case in many Viennese coffeehouses – is the head waiter, called “Herr Ali” in this case, whizzing among the chairs with two trays of melange as if he were waltzing, of whom H.C. Artmann once wrote that he seemed “like the fragile shadow of a swallow flying by, whirring through the trembling smoke of Austria-3 cigarettes”. In the midst of the Hawelka's action, the editors of *Magnum*, a “magazine of modern life” – not to be confused with the Paris-based photography agency of the same name – held their meetings.

Hubmann had co-founded the cultural journal in 1954 and was its chief photographer. In February 1960 he published a photo essay about the Hawelka in its pages, suddenly transporting the myth of the Viennese coffeehouse far beyond the boundaries of Vienna's neighbourhoods and into the whole world. [FK]

# Lot 138

**FRANZ HUBMANN**

(1914 – 2007)

**'Der Ober Ali – Café Hawelka',  
Vienna 1956**

Gelatin silver print,  
printed late 1960s / early 1970s  
15,9 x 24 cm (6.3 x 9.4 in)

Photographer's early studio stamp  
and his later copyright stamp  
on the reverse

PROVENANCE Hubmann Family Estate

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Franz Hubmann, *Das photographische Werk*, Vienna, Munich 1999, p. 154-155; Franz Hubmann, *Café Hawelka. Ein Wiener Mythos. Literaten, Künstler und Lebenskünstler im Kaffeehaus*, Vienna, Munich 2001, p. 40-41.



Venedig hat viele Gesichter, von denen die meisten dem flüchtigen Besucher verborgen bleiben. Gianni Berengo Gardin öffnet mit seinen Venedig-Impressionen ein Tor zum Innenleben einer Stadt, die oftmals als „die dem Untergang geweihte“ bezeichnet wird und gibt ihr mit seinen lebendigen Fotografien ihren eigentlichen Namen zurück - *La Serenissima* - die Heitere, Gelassene. Der spontan erfasste Augenblick mit seiner heiterbeschwingten Atmosphäre am Lido zeigt das Leben junger Venezianer in seiner spielerischen und leichten Art und macht zugleich die Seite des unbekannten, nämlich die des belebten Venedigs sichtbar.

Leica Fotograf Berengo Gardin ist bekannt für seine Fotoessays aus dem Italien der 1950er bis 1970er Jahre. Zur Fotografie gelangte er durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris. Damals machte er Bekanntschaft mit führenden Vertretern der „Photographie humaniste“ wie Robert Doisneau, Édouard Boubat oder Willy Ronis und erkundete selbst die Seinestadt im Geist einer am Menschen interessierten Straßenfotografie. Berengo Gardin, dessen Werke u.a. im Museum of Modern Art, New York City und in der Bibliothèque nationale de France, Paris gezeigt wurden, zählt zu den bedeutendsten italienischen Fotografen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und mit weit über hundert Buchpublikationen zu den rühmlichsten Büchermachern überhaupt. [CG]

Venice has many faces, most of which remain hidden to the casual visitor. With his impressions of Venice, Gianni Berengo Gardin opens a gateway to the inner life of the city which is often called “doomed”. Instead, his vivid photographs give her back her original name, *La Serenissima* - the most serene. This spontaneously captured moment with its cheerful, animated atmosphere at the Lido shows the life of young Venetians at its playful and light-hearted best, simultaneously making the unknown side, i.e. the inhabited Venice, visible.

The Leica photographer Berengo Gardin is known for his photo essays from Italy from the 1950s to the 1970s. He came to photography during a year spent in Paris. At the time, he met the leading proponents of “Photographie humaniste”, e.g. Robert Doisneau, Édouard Boubat and Willy Ronis, and, always interested in people, he began to explore the Seine metropolis in the spirit of street photography. Berengo Gardin, whose works have been shown at the Museum of Modern Art in New York City and at the Bibliothèque nationale de France in Paris, is among the most important Italian photographers of the second half of the 20th century. In terms of monographs, he is also one of the most widely published photographers, with far more than one hundred book publications to his name. [CG]

**Lot 139****GIANNI BERENGO GARDIN**

(\* 1930)

**Lido Venezia, 1958**Gelatin silver print, printed in 1990  
25,5 x 38 cm (10 x 15 in)Signed, titled and dated by the  
photographer in pencil on  
the reverse, three of his photographer's  
stamps on the reversePROVENANCE  
directly from the photographer**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000





Seine Tätigkeit als Fotoreporter begann Oskar-Barnack-Preisträger Gianni Berengo Gardin Mitte der 1950er Jahre bei der Wochenzeitung *Il Mondo*. Später wurden seine Fotografien in Magazinen wie *Domus*, *Epoca*, *Time* und *Stern* und in den Tageszeitungen *Le Figaro* und *L'espresso* veröffentlicht. Als er 1964 von Venedig nach Mailand übersiedelte, wandte er sich der Mode- und Stilleben-Fotografie zu. Guy Mandery schrieb über ihn: „Auch Berengo Gardin ist zuallererst ein Entdecker – von Situationen, Menschen, Landschaften und Gegenständen.“

Sein Talent besteht häufig darin, uns die Dinge ungeschminkt und ungekünstelt zu übermitteln, so wie sie sind, noch roh und unbearbeitet. Vergebens wollte man ihm einen Mangel an Stil vorwerfen, denn schnell wird klar, dass gerade die scheinbare Abwesenheit eines Stils seine besondere Manier ausmacht.“ Die vorliegende Fotografie ist Gianni Berengo Gardins wohl berühmtestes Motiv, entstanden auf dem Vaporetto, einer Art Omnibus auf dem Wasser – in Venedig das am meisten benutzte Verkehrsmittel. Die Bildfindung überzeugt durch ihre Komplexität, das Miteinander von Durchblicken, Ausblicken oder Spiegelungen, die für die Dauer eines Wimpernschlags ein fast schon surreales Miteinander formen. [CG]

A winner of the Oskar Barnack Prize, Gianni Berengo Gardin began his career as a photo reporter for the weekly newspaper *Il Mondo* in the mid-1950s. Later, his photographs were published by magazines like *Domus*, *Epoca*, *Time* and *Stern* and in the daily papers *Le Figaro* and *L'espresso*. When he moved from Venice to Milan in 1964, he turned to fashion and still-life photography. Guy Mandery wrote about him: “Berengo Gardin too is first and foremost a discoverer – of situations, people, landscapes and objects.

Often, his talent consists in conveying an undorned and non-artificial image of things – as they are, in the raw and unprocessed. It is pointless to accuse him of a lack of style, for it quickly becomes apparent that the supposed lack of style is his very special manner.” The present photograph is presumably Gianni Berengo Gardin’s most famous motif, taken on a vaporetto, a kind of water omnibus – the most frequently-used mode of transportation in Venice. The image is convincing in its complexity, the concurrence of perspectives, vistas and reflections which form an almost surreal conglomerate for the duration of a second. [CG]

Lot 140

**GIANNI BERENGO GARDIN**

(\* 1930)

**'Venezia, il vaporetto', 1960**

Gelatin silver print, printed in 2013  
26 x 38 cm (10.2 x 15 in)

Signed, titled and dated by the photographer in ink on the reverse, four of his photographer's stamps on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000



1926 in Hessen geboren, zählt F. C. Gundlach zu den Pionieren der frühen deutschen Modefotografie, daneben ist er bekannt als Unternehmer, Sammler, Stifter und Gründungsdirektor des Museums „Haus der Photographie“ in Hamburg. Sein Werk im Auftrag führender Modezeitschriften wie *Film und Frau* oder *Brigitte* spiegelt den Wandel der Mode, aber auch ein sich wandelndes Frauenbild bzw. Schönheitsideal. „Ende der 1950er Jahre habe ich gespürt, dass die Zeit sich ändert, die Gesellschaft und damit auch der Stil,“ erzählt der Fotograf. „Ich kaufte mir eine Kleinbildkamera, was damals unüblich war, und habe damit für Nino Stoffe eine Serie gemacht.“ Der vorliegende Vintage-Print stammt aus jener Werbekampagne für das damals führende Modelabel, die er am Hamburger Hafen fotografierte.

Die Kleinbildkamera erlaubte ihm größere Mobilität und die von ihm bevorzugten kurzen Brennweiten engen Kontakt zum Model. Vom Bildjournalismus her kommend, war Gundlachs Zugang stark von der Reportage geprägt, wie auch in dieser Modeserie deutlich wird. Gundlach fotografierte das Model die Hafentreppe hinunterschreitend, ein Boot besteigend und in der Kneipe nebenan mit Zigarette in der Hand, immer zufällige Passanten mit aufs Bild nehmend. Die Bildkulisse für das jeweilige Thema war für Gundlach besonders wichtig. Der Regenmantel – das Vorzeigeprodukt von Nino Stoffe – wird hier nicht zufällig am Hafen inszeniert, einer urbanen und rauen Gegend, in der das Kleidungsstück Schutz vor Wetter und Alltag bietet. [SH]

Born in Hesse in 1926, F. C. Gundlach was among the pioneers of early German fashion photography; in addition, he is known as an entrepreneur, collector, funder and founding director of the Museum “Haus der Photographie” in Hamburg. His work for leading fashion journals like *Film und Frau* or *Brigitte* reflects the changes of fashion, but also the transformation of the female image and ideals of beauty. “Toward the end of the 1950s I felt that times were changing, society was changing and style with it,” the photographer recounts. “I bought a miniature camera, which was unusual at the time, and shot a series for Nino Fabrics.” The present vintage print is from that advertising campaign for the fashion label, among the leading ones at the time, shot at the port of Hamburg.

The miniature camera gave him greater mobility and the short focal distance he preferred close contact with the model. His background in photo journalism strongly influenced Gundlach’s approach, as this fashion series emphasises. Gundlach took the picture of the model walking down the harbour steps, getting into a boat, or at the next-door bar with cigarette in hand; his images always included random passers-by. The background of his images, in keeping with the theme in question, was very important to Gundlach. It is no coincidence that the raincoat – Nino Fabrics’ signature product – is featured in the harbour area, an urban and rough neighbourhood where the garment offers protection from the weather and daily life. [SH]

# Lot 141

**F.C. GUNDLACH**

(\* 1926)

**‘Begegnung an der Hafenstraße’  
(Encounter at the harbour street),  
Hamburg 1958**

Vintage silver print  
39,7 x 29,7 cm (15.6 x 11.7 in)

Signed and annotated by the  
photographer in pencil on the  
reverse,

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 3.000  
€ 5.000 – 6.000

LITERATURE F.C. Gundlach, *Das fotografische Werk 1950–1975*, Germany 1989, p. 54; Klaus Honnef/Hans-Michael Koetzle (ed.), *F.C. Gundlach – Das fotografische Werk*, Göttingen 2008, p. 86–87.



Mehr als zweitausend Fotografen und vierzig Modelle waren am ersten Samstag des Juni 1958 in Karuizawa, hundertfünfzig Kilometer nördlich von Tokio im Einsatz. Der Anlass: Ein Fotowettbewerb, organisiert von der Fuji Corporation. Vor dieser Kulisse entstand die vorliegende, berühmt gewordene Aufnahme von Marc Riboud, die - elegant, dabei nicht ohne Ironie - zweierlei offenbart: Die amateurfotografische Leidenschaft im Rahmen eines werbetechnischen Spektakels ebenso wie das herausragende Gespür für Komposition des französischen Magnum-Fotografen.

Gleichsam als Beobachter aus dem Off führt Riboud hier mit seiner Leica M die Dichotomie von blickendem männlichen Subjekt - verkörpert durch eine Schar mit Kameras bewaffneter Herren - auf der einen und betrachtetem weiblichen Objekt auf der anderen Seite in einem Bild zusammen. Speziell die Dame im Vordergrund rechts präsentiert sich - eben nicht nur den eifrigen Rallykontrahenten - als Anblick par excellence.

Ihre Anmut, gekoppelt mit der Zurschaustellung eines zigfachen Ablichtens, machen diesen Vintage Print zum Sinnbild eines Augenmenschen, der „schon immer empfänglicher für die Schönheit der Welt als für Gewalt und Scheußlichkeiten“ war, wie Riboud vierzig Jahre später resümierte. „Nach wie vor“, so der Fotograf weiter, „bereitet es mir die größte Freude, im Sucher meiner Kamera Reime und Rhythmen zu entdecken.“ [RR]

More than two thousand photographers and forty models were out and about on the first Saturday in June 1958 in Karuizawa, one hundred and fifty kilometres north of Tokyo. The occasion was a photographic rally organised by the Fuji Corporation. This formed the backdrop for the present, famous picture by Marc Riboud, which reveals two things - elegantly, yet not without irony: the passion of amateur photographers, embedded in an advertising spectacle, and the French Magnum photographer's outstanding instinct for composition.

Like an observer on the sidelines, Riboud and his Leica M bring together in one image the dichotomy of the gazing male subject - embodied by a group of men armed with cameras - on the one hand and the gazed-upon female object on the other. Especially the lady in the right foreground presents an exemplary sight - not just to the ambitious rally participants.

Her grace, combined with the exposure of multiple simultaneous photographs, render this vintage print the essence of a visually inclined person who “was always more susceptible to the beauty of the world than to its violence and ugliness”, as Riboud summarized forty years later. “Then and now,” the photographer went on, “it is my greatest joy to discover rhyme and rhythm in my camera's viewfinder.” [RR]

## Lot 142

**MARC RIBOUD**

(\* 1923)

**Photoralley, Japan 1958**

Vintage silver print  
12,6 x 18,5 cm (5 x 7.3 in)

Photographer's agency copyright  
stamp on the reverse, various  
handwritten notations (including neg.  
no. "58-11-1589/32") in unknown  
hands on the reverse

**€ 4.000 \***

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* Marc Riboud, Portfolio, Munich  
2001, pl. 59; Linda Gerdiner (ed.), Marc Riboud -  
50 Years of Photography, Paris 2004, p. 26.





actual size

„Für mich ist die Fotografie kein intellektueller, sondern ein visueller Vorgang. Die Aufgabe des Auges ist es zu schauen und nicht zu denken.“ Wie eine Metapher dieses fotografischen Selbstverständnisses, das Marc Riboud im Jahr 2000 formulierte, erscheinen die vorliegenden Aufnahmen des französischen Magnum-Mitglieds, fokussieren sie doch ganz und gar auf das schauende und fotografierende Auge.

Mit Ausnahme eines Bildes entstanden sie während der Fotorallye im japanischen Karuizawa, aus der auch jene fotografische Ikone hervorging, die als Lot 142 zur Auktion kommt. 1958 besaß einer von sieben Japanern eine Fotokamera, Fotomagazine erreichten eine Auflage von dreihunderttausend Stück und die Fotoindustrie war bestrebt, die deutsche Konkurrenz zu überflügeln.

Aufgenommen mit einer Leica, führt Riboud, der zum Zeitpunkt dieser kleinen Reportage seinen ersten langen Chinaaufenthalt gerade hinter sich und die Wahl zum Magnum-Vizepräsidenten in Europa vor sich hatte, diverse Momente des Fotografierens vor. Dabei zeigt er die engagierten Amateurlichtbildner in absoluter Konzentration, das eine Auge zugekniffen, das andere durch die Kamera - ob Asahi Pentax, Canon, Nikon, Elegaflex, Robot oder Contax - auf ein Sujet gerichtet, das ihr Interesse augenscheinlich fesselt, vermutlich festgehalten wird, doch als Außerhalb des Riboudschen Bildausschnitts auf reizvolle Weise verborgen bleibt. [RR]

“To me, photography is not an intellectual, but a visual process. The eye’s task is to see, not to think.” The present photographs by the French Magnum member seem like a metaphor for Marc Riboud’s photographic self-concept, formulated by him in 2000 - after all, they are focussed entirely on the seeing and the shooting eye.

With one exception they were taken during a photography rally in Karuizawa in Japan, which was also the source of the photographic icon being auctioned in the previous lot 142. In 1958, one of seven Japanese owned a photo camera; photography magazines reached print runs of three hundred thousand, and the photo industry was trying to outstrip the German competition.

Using a Leica, Riboud - who had just completed his first lengthy stay in China when he did this little feature and was looking forward to his election as Vice President of Magnum in Europe - presents various moments of photography. He depicts the committed amateur photographers in deep concentration, one eye squeezed shut, the other gazing through the camera - which might be an Asahi Pentax, a Canon, Nikon, Elegaflex, Robot or Contax - at a subject which has obviously caught their attention. Presumably this subject is being captured, but it remains enticingly hidden outside of Riboud’s chosen frame. [RR]

# Lot 143

**MARC RIBOUD**

(\* 1923)

**Karuizawa, Japan 1958**

5 Vintage silver prints  
each c. 18 x 25 cm (7.1 x 9.8 in)

Each with the photographer’s agency stamp and numerical notations (neg.no.) on the reverse, some of them with additional agency stamps on the reverse

**€ 4.000 \***

€ 8.000 – 10.000



Ernsthaft und geduldig, doch wie zum Gegenschuss bereit, mit direktem Blick, seine schwarz lackierte Leica M4 erhoben: Marc Riboud, berühmt für seine konzentrierte, nachdenkliche und unbestechliche Sichtweise als Weltreisender und Magnum-Fotograf, im Porträt von - so ihr Bildstempel - Mademoiselle Yvette Troispoux. Bekannt als „photographe des photographes“, sorgte die Büroangestellte und Amateurfotografin bis ins hohe Alter für bemerkenswerte Auftritte bei Vernissagen und Festivals.

Von ihrer Freundin und Galeristin Agathe Gaillard über die Pariser Fotografengruppe „Les 30 x 40“ bis zu den Rencontres d'Arles, die „photocopine“, wie Robert Doisneau sie nannte, stürzte sich bei jeder Gelegenheit ins Gedränge und verewigte zahlreiche Größen der Fotografiegeschichte.

Stehen die poetischen, fast zärtlichen Reisefotografien der Lichtbildenthusiastin in einer eindeutig humanistischen Tradition, kennzeichnet ihre Porträts eine charmante, frische, teils amüsante Spontaneität. So werden hier ein Kabel, ein Zettel und ein angeschnittenes Gesicht im linken Bildhintergrund zu Zeichen einer Nonchalance, die ihrem Motiv unbewusst Rechnung trägt. Riboud, der im selben Jahr sein umfangreiches Chinabuch publizierte, erklärte zwei Dekaden später: „Ich halte nicht viel von gestellten Bildern. Meine wahre Leidenschaft gilt dem pulsierenden Leben, das ich so intensiv wie möglich einzufangen versuche.“ [RR]

Serious and patient, but ready for the counter-shot, with a direct gaze, his black painted Leica M4 in hand: Marc Riboud, famous for his concentrated, pensive and incorruptible gaze as a world traveller and Magnum photographer, portrayed by Mademoiselle Yvette Troispoux - as her photographer's stamp identifies her. Known as a “photographe des photographes”, the office employee and amateur photographer made remarkable appearances at vernissages and festivals, all the way into old age.

From her friend and gallerist Agathe Gaillard to the Paris-based group of photographers “Les 30 x 40” and all the way to the Rencontres d'Arles - the “photocopine”, as Robert Doisneau called her, threw herself into the crowds at every opportunity, immortalising many of the leading lights in photography's history.

If the photography enthusiast's poetic, almost tender travel photographs can be ascribed to a humanistic tradition, her portraits are characterised by a charming, fresh, sometimes amusing spontaneity. In this image a cable, a note and a partial view of a face in the left background become the hallmarks of a nonchalance, unconsciously befitting her motif. Riboud, who published an extensive book on China the same year, declared two decades later: “I am not a fan of posed pictures. My true passion is for life in all its vibrancy, and I try to capture this as intensively as I can.” [RR]

# Lot 144

## YVETTE TROISPOUX

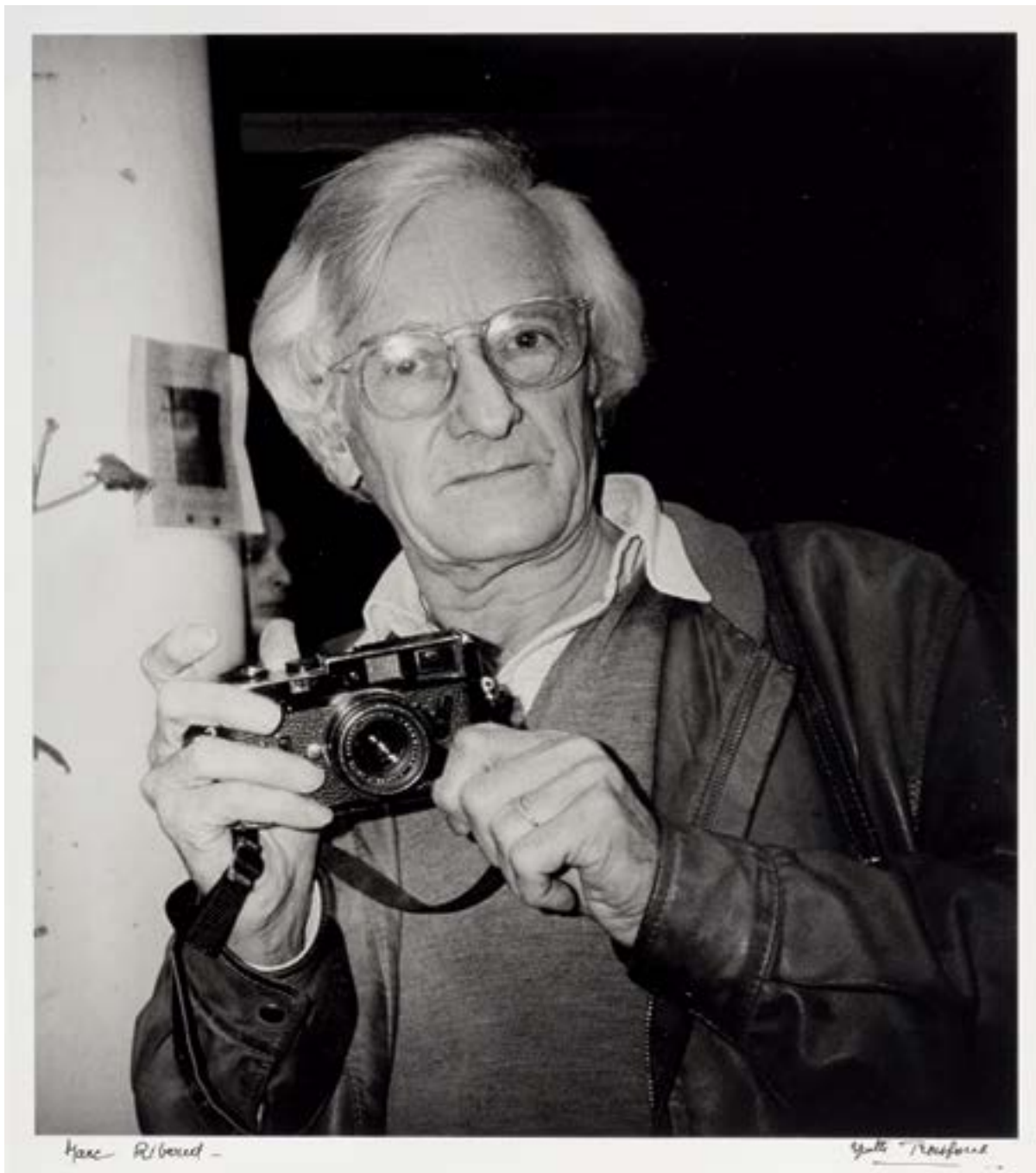
(1914–2008)

**Marc Riboud mit with his Leica M4,  
Paris c. 1980**

Vintage silver print  
31,7 x 28,4 cm (12.5 x 11.2 in)

Signed and annotated by the photographer in ink in the margin, photographer's studio stamp and copyright stamp on the reverse

**€ 1.400**  
€ 2.500 – 3.000





Die sogenannte Küchendebatte zwischen dem US-Vizepräsidenten Richard Nixon und dem Regierungschef der UdSSR Nikita Chruschtschow wurde in Form dieser Bildreportage zum Symbol für den Kalten Krieg. Elliott Erwitt, der im Auftrag von Westinghouse in Moskau arbeitete, bekam Zutritt zur Entourage um die beiden Staatsmänner bei ihrem Besuch der American National Exhibition. Das Gedränge wurde so groß, dass sich Erwitt in eine Ausstellungsküche von Macy's hinter die Absperrung stellte – er hatte damit den besten Blickwinkel auf die Kontrahenten, als diese in ein Wortgefecht über die Vorzüge der jeweiligen Ideologie gerieten. Eine Auswahl von Erwitts Aufnahmen wurde umgehend in *Life* publiziert.

Geschichte machte vor allem das Motiv mit Neg.-Nr. 58, in dem Nixon seinen Zeigefinger auf Chruschtschows Brust setzt. Es wurde kurz darauf – ohne Wissen des Bildautors – in Nixons Wahlkampf um das Präsidentenamt als Kampagnenposter eingesetzt. Als Erwitt, der sich zu Kennedy bekannte und dieser politischen Instrumentalisierung nie zugestimmt hätte, sich bei den Verantwortlichen beschwerte, bekam er ein Zertifikat aus Nixons Büro zugesandt, das ihn zum „Mitglied des Küchenkabinetts“ erklärte. Die seltene Serrie aus drei Vintageabzügen enthält das Schlüsselbild sowie zwei zuvor aufgenommene, die neben den gestikulierenden Opponenten auch die Zuhörer zeigen, darunter Leonid Breschnew. [MR]

In the form of this photo feature, the so-called Kitchen Debate between US Vice President Richard Nixon and the Leader of the USSR, Nikita Khrushchev, became a symbol of the Cold War. Working for Westinghouse in Moscow, Elliott Erwitt was selected to join the entourage of the two statesmen as they visited the American National Exhibition. The scene became so crowded that Erwitt stood behind the barrier in one of Macy's display kitchens – giving him an optimal view of the adversaries as they became embroiled in an argument about the advantages of their respective ideologies. A selection of Erwitt's photographs was quickly published by *Life*.

In particular, the motif shown on negative no. 58, in which Nixon places his index finger on Khrushchev's chest, made history. Shortly thereafter – without the photographer's knowledge – Nixon's presidential campaign used the image as a campaign poster. When Erwitt, who was committed to Kennedy and would never have agreed to this use, complained to those responsible, Nixon's office sent him a certificate declaring him a “Member of the Kitchen Cabinet”. The rare series of three vintage prints includes the key image as well as two taken previously, showing not only the gesticulating opponents, but also the onlookers, including Leonid Brezhnev. [MR]

## Lot 145

### ELLIOTT ERWITT

(\* 1928)

**The Kitchen Debate (Nikita Khrushchev, Richard Nixon), Moscow July 24th, 1959**

3 Vintage silver prints  
each c. 17 x 25 cm (6.7 x 9.8 in)

Each with the photographer's agency stamp, image no. stamp and various notations in unknown hands on the reverse

€ 8.000 \*

€ 15.000 – 18.000

*LITERATURE* "That famous debate in close-up pictures", in: *Life*, August 3, 1959, p. 26-31; Sean Callahan (ed.), Elliott Erwitt. The Private Experience: Personal Insights of a Professional Photographer, Los Angeles 1974, p. 50f.; W. Manchester (ed.), In our Time. The world as seen by Magnum photographers, London 1989, p. 32; Elliott Erwitt, Personal Exposures. Fotografien 1946-1988, Lausanne 1988/Munich 2012, p. 65; EE 60/60. Fotografías de Elliot Erwitt, cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2002; Elliott Erwitt, Personal Best, New York/Kempen 2006, p. 260; Elliott Erwitt, Snaps, London 2011, p. 307; Sequentially Yours, Elliott Erwitt, New York 2011; Magnum Contact Sheets, Munich 2011, p. 96/97; Elliott Erwitt XXL, Collector's Edition, New York 2012; Biba Giacchetti/Silvana Editoriale (eds.), Elliott Erwitt: Icons, Milan 2012.



Bei dem vorliegenden Abzug handelt es sich um den ersten Proof-Print dieser Aufnahme, den Erwitte lange in seinem Studio aufgehängt hatte. Darin zeigt sich Erwitte's Fähigkeit, prägnante Bilder von wie zufällig gefundenen Momenten zu schaffen, die nicht ohne Ironie eine Aussage zur *conditio humana* optisch verdichten.

Hinter der scheinbaren Beiläufigkeit verbirgt sich das gestalterische und technische Können, das diese Bildfindungen erst treffsicher sprechend macht: Dazu zählt eine perfekte Kadrierung - hier wird etwa die Bewegung eiligen Schreitens betont, indem die Frauengruppe vom Bildrand leicht angeschnitten ins Bild tritt; weiters die Wahl eines Blickwinkels, der das Funktionieren der Bildaussage mittels grafischer Komposition gewährleistet - hier den Vergleich einer dicht gedrängt, „schnatternd“ über die Dorfstraße eilenden Trachtengruppe mit einer Gänseherde, der durch Isokephalie („Gleichkopfhöhe“) verstärkt wird. Die durch viele Unterröcke gebauschte, knielange Tracht, wie sie für die Gegend um Buják typisch ist, tritt mit den Gänsekörpern in Analogie. Durch diese visuell-metaphorische Relation werden auch sprachliche Begriffe wie Federkleid oder chatterbox assoziierbar. 2011 publizierte Erwitte dieses Bild neben einer zweiten Aufnahme derselben Protagonisten, allerdings in umgekehrter „Argumentationsrichtung“, denn dort folgen die Gänse den Mädchen. [MR]

The present print is the first proof print of this image, which Erwitte kept on the wall in his studio for a long time. It shows Erwitte's ability to create succinct images of moments that seem random finds, but which make a visual statement on the human condition that is not without irony.

The apparent casualness masks the design and technical abilities that allow these found images to speak: this includes perfect cadrage - in this example, the movement of hasty walking is emphasised as the group of women walk into the picture from the right margin; furthermore, the choice of perspective underlines the image's statement by its graphic composition - in this case, comparing a folklore group rushing along the village street in a tight "gaggle" with a flock of geese - an effect that is further emphasised by isoccephaly (depicting all the heads in a composition at the same level). Billowing with many petticoats, the traditional costumes from the area around Buják form an analogy with the bodies of the geese. This visual and metaphorical relation also allows the viewer to associate linguistic expressions like that of a bird's "coat of feathers" or "chatterbox". Erwitte published this image in 2011 next to a second photograph of the same protagonists, which, however, has the opposite "direction": there the geese follow the girls. [MR]

# Lot 146

**ELLIOTT ERWITT**

(\* 1928)

**Hungary, 1964**

Vintage silver print, printed in 1964, the very first proof print, in original passepartout and frame 10,5 x 15,7 cm (4,1 x 6,2 in)

Signed by the photographer in pencil in the margin, signed, titled, annotated "Vintage" and numbered (neg. no. "64-43-17") by him in pencil on the reverse,

## PROVENANCE

directly from the photographer

**€ 6.000 \***

€ 10.000 – 15.000

*LITERATURE* Elliott Erwitte, *Personal Exposures*. Fotografien 1946-1988, Lausanne 1988/Munich 2012, p. 93; EE 60/60. *Fotografías de Elliot Erwitte*, cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2002; Elliott Erwitte, *Personal Best*, New York/Kempen 2006, p. 166-167; Elliott Erwitte, *Snapshots*, London 2011, p. 294f.; *Sequentially Yours*, Elliott Erwitte, New York 2011; Elliott Erwitte XXL, *Collector's Edition*, New York 2012; Biba Giacchetti/Silvana Editoriale (eds.), *Elliott Erwitte: Icons*, Milan 2012.



actual size

Die Aufnahme entstand im Februar 1955, als Stock den 24-jährigen Filmstar im Auftrag der Zeitschrift *Life* nach New York und an den Ort seiner Kindheit begleitete (es sollte dessen letzter Heimatbesuch sein, er verunglückte im September desselben Jahres tödlich mit seinem neuen Porsche Speedster). Davor hatte Dean die Dreharbeiten für *East of Eden* beendet, wo er in der Rolle des Cal Trask seinen kometenhaften Ruhm und sein Image als ungestümer, melancholischer Rebell begründete. Als er posthum zum Idol wurde, begünstigte diese Reportage auch Stocks Karriere nachhaltig. Das bauerliche Fairmount hatte Dean geprägt, der hier nach dem frühen Tod der Mutter in der Familie seines Onkels aufgewachsen war.

Stock fotografierte ihn u.a. auch mit Schweinen, Kühen und in seinem früheren Klassenzimmer. Unterwegs mit seinem kleinen Cousin Markie, fand Dean auf dem Friedhof zufällig den Namen seiner Figur auf dem Grabstein eines Vorfahren. Von diesem Motiv sind mehrere, sehr ähnliche Aufnahmen bekannt, von denen einige Prints mit fälschlichen Negativnummern beschriftet wurden – wodurch die (realiter unmögliche) Datierung auf 1956 auch in Publikationen auftaucht. Die vorliegende Variante zeigt vergleichsweise wenig vom Friedhof und dafür mehr von der Hauptfigur. Hinsichtlich der Spannung zwischen Deans Blick ins Off und bildeinwärts weisenden Elementen, über seine Hand auf der Schulter von Markie und dessen Wendung zum Grab, handelt es sich um die dynamischste Fassung. [MR]

This picture was taken in February 1955, when Stock was commissioned by the magazine *Life* to accompany the 24-year-old film star to New York and to his childhood home (it was to be his last home visit: in September of the same year, he had a fatal accident with his new Porsche Speedster). Dean had recently completed the filming of *East of Eden*, in which he laid the foundation of his meteoric fame and his image as an impetuous, melancholy rebel in the role of Cal Trask. When posthumous fame made him an idol, this feature story also had a lasting influence on Stock's career. Rural Fairmount, where Dean grew up with his uncle's family following the untimely death of his mother, had influenced him profoundly.

Stock took photographs of him with pigs, cows and in his former classroom. While out with his little cousin Markie, Dean happened to discover the name of his character on the gravestone of one of his ancestors. There are several images of this motif, all closely resembling each other, and some of the prints were annotated with wrong negative numbers – meaning that the photograph was dated 1956 in several publications too (an impossibility, given the facts). The present variant shows relatively little of the graveyard and more of the protagonist. Given the tension between Dean's gaze out of the picture frame and those elements pointing inward, from his hand on Markie's shoulder to the child's turning towards the grave, this is the image's most dynamic version. [MR]

# Lot 147

## DENNIS STOCK

(1928 – 2010)

**James Dean,  
Fairmount, Indiana February 1955**

Vintage silver print

29,3 x 21,5 cm (11.5 x 8.5 in)

Photographer's agency stamp,  
neg no. stamp ("56 7-5-1")  
and various notations in unknown  
hands on the reverse

€ 4.000 \*

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* "Moody New Star", in: *Life*, New York 1955, March 7, p. 125f. [same series]; Dennis Stock, James Dean Revisited, New York 1978/Munich 1986; Thomas Buchsteiner/Markus Hartmann/Dennis Stock (eds.), Dennis Stock – Made in USA. Photographs 1951-1971, Ostfildern 1995, p. 69; Hans-Michael Koetzle, Photo-Icons 1827-1991, Cologne 1996/2005, p. 232-241; Claudia Springer (ed.), James Dean Transfigured: The Many Faces of Rebel Iconography, Austin 2007, p. 188.





Das erste Treffen von Alfred Eisenstaedt mit John F. Kennedy und dessen Frau fand im August 1960 statt, als der Fotograf von *Life* den Auftrag bekam, den soeben gekürten Präsidentschaftskandidaten der Demokraten in seiner Sommerresidenz in Massachusetts zu porträtieren. Eisenstaedt schilderte die Stimmung als ausgesprochen locker und informell; auch war er besonders von Jackies Schönheit angetan.

Einige Wochen nach diesem ersten Treffen entstand die vorliegende Aufnahme. Sie zeigt den Senator und seine Frau bei einer offiziellen Wahlveranstaltung in New York City am 14. September 1960. Ab diesem Zeitpunkt begleitete der Fotograf das Paar nicht nur bei der Wahlkampfkampagne und dokumentierte im darauffolgenden Jahr die offizielle Amtseinführung, sondern fing mit seiner Leica M3-E auch private, stillere Momente ein.

So gibt es Aufnahmen von JFK alleine mit seinen Gedanken oder mit seiner Tochter im Sommerhaus sowie von Jackie, wie sie ihren Kindern aus einem Buch vorliest. „To succeed you must like people and have them like and trust you in return [...]. You must be a psychologist“, erklärte Eisenstaedt selbst seine Arbeitsweise. Dass dieses beidseitige Vertrauen zwischen der Kennedy-Familie und ihm ganz offensichtlich vorhanden war, belegt auch die persönliche Widmung auf der Vorderseite dieses Vintage-Prints, die den Abzug zu einem ganz außergewöhnlichen und raren Stück macht: „To Eisie - with gratitude“, signiert von „John Kennedy“ und „Jackie Kennedy“. [SH]

Alfred Eisenstaedt's first encounter with John F. Kennedy and his wife took place in August 1960, when the photographer was commissioned by *Life* to portray the recently-nominated Democratic presidential candidate at his summer residence in Massachusetts. Eisenstaedt described the atmosphere as particularly laid-back and informal; he was especially taken by Jackie's beauty.

Several weeks after this first encounter, the present picture was taken. It shows the Senator and his wife at an official campaign event in New York City on September 14, 1960. From this point onwards, the photographer not only accompanied the couple during its election campaign and documented the official inauguration the next year, but also captured more private and quiet moments with his Leica M3-E.

Thus, there are photographs of JFK by himself and in thought, or with his daughter at the summer house, and of Jackie reading to her children. "To succeed you must like people and have them like and trust you in return. [...] You must be a psychologist," Eisenstaedt explained his working method. The fact that this mutual trust existed between the Kennedy family and him is indicated further by the personal dedication on the front of this vintage print, which makes this copy an absolutely extraordinary and rare piece: "To Eisie - with gratitude", signed by "John Kennedy" and "Jackie Kennedy". [SH]

## Lot 148

### ALFRED EISENSTAEDT

(1898 – 1995)

**John F. und Jacqueline Kennedys,  
New York September 1960**

Vintage silver print

33,8 x 22,5 cm (13.3 x 8.9 in)

Signed and dedicated "To Eisie - with gratitude" by John F. Kennedy and Jacqueline Kennedy in the image upper left, signed by Eisenstaedt in the image lower right, signed and annotated extensively by Eisenstaedt on the reverse, his "PHOTO BY ALFRED EISENSTAEDT" stamp and LIFE MAGAZINE stamp on the reverse, annotations reading "Please keep it in your collection. I think it is very valuable."

PROVENANCE Eisenstaedt Family Estate

€ 6.000 \*

€ 10.000 – 12.000

LITERATURE Alfred Eisenstaedt, *The eye of Eisenstaedt. Life Photographer*, London 1969, p. 94.



Diese Aufnahme von Marilyn Monroe entstand im Frühjahr 1953 im Innenhof ihres Hauses in Hollywood und entstammt einer der unzähligen Fotoserien, die Alfred Eisenstaedt für das Magazin *Life* machte, für das er jahrzehntelang exklusiv tätig war. Monroe trägt eine hochgeschnittene helle Hose und einen schwarzen Rollkragenpullover. Ihr rechtes Bein auf eine Liege gestellt und ihre Arme am Hinterkopf abstützend, blickt sie gerade in die Kamera.

Eisenstaedt war einer der ersten Fotografen, der ausschließlich mit Kleinbildkamera arbeitete – schon 1931 kaufte er sich seine erste Leica. Während Eisenstaedt zum Zeitpunkt der Aufnahme schon ein gefeierter Fotoreporter war, hatte die damals 26-jährige Schauspielerin ihre größten Erfolge noch vor sich, aber auch Jahre des Leidens und der Depressionen, die schließlich zu ihrem frühen Tod führen sollten.

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund ist bemerkenswert, wie entspannt Monroe auf dieser Fotografie wirkt. Das ist sicherlich nicht nur der ihr vertrauten Umgebung, sondern auch dem Einfühlungsvermögen Alfred Eisenstaedts geschuldet. Tatsächlich zeichnet alle seine vorwiegend in natürlichem Licht fotografierten Porträts – von Sophia Loren und Walt Disney, über Albert Einstein bis hin zu Jackie und John F. Kennedy – eine große Natürlichkeit und Ungezwungenheit aus. [SH]

This photograph of Marilyn Monroe was taken in the spring of 1953 in the courtyard of her Hollywood house. It is part of one of the innumerable series of photographs Alfred Eisenstaedt took for the magazine *Life*, for which he worked exclusively for decades. Monroe is wearing a high-waisted pair of light pants and a black turtleneck sweater. Resting her right leg on a lounge and angling her arms behind her head, she is looking straight at the camera.

Eisenstaedt was one of the first photographers to work exclusively with 35 mm cameras – he purchased his first Leica as early as 1931. While Eisenstaedt was already a celebrated photo reporter, the actress, 26 years old at the time, had her greatest successes yet ahead of her – but also the years of suffering and depression which ultimately led to her untimely death.

Given this background, it is remarkable how relaxed Monroe seems in this photograph. Surely, this is due not only to the familiarity of her surroundings, but also to Alfred Eisenstaedt's sensitivity. Indeed, great naturalness and informality distinguishes all his portraits, taken mainly in natural light – of subjects ranging from Sophie Loren and Walt Disney to Albert Einstein and Jackie and John F. Kennedy. [SH]

# Lot 149

**ALFRED EISENSTAEDT**

(1898 – 1995)

**Marilyn Monroe, Hollywood 1953**

Gelatin silver print,  
printed in the late 1970s  
20,2 x 15,3 cm (8 x 6 in)

Signed by the photographer in ink  
in the margin, his "PHOTO BY  
ALFRED EISENSTAEDT" stamp and his  
annotations in ink on the reverse

PROVENANCE Eisenstaedt Family Estate

**€ 4.000 \***

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* Alfred Eisenstaedt (ed.),  
Eisenstaedt on Eisenstaedt. A self-portrait,  
New York 1985, p. 80.





Die Dreharbeiten zu *The Misfits* wurden von neun Magnumfotografen dokumentiert, die die Dramen des Filmplots ebenso verfolgten wie jene hinter den Kulissen. Das Drehbuch war ein Geschenk Arthur Millers an seine Frau Marilyn Monroe, um ihr endlich eine anspruchsvolle Rolle zu verschaffen. Zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen stand die Ehe aber kurz vor der Scheidung und Miller traf auf Inge Morath, die seine nächste Frau werden sollte. Neben diversen Exzessen beim Dreh kam es auch zu Konflikten um Paula Strasberg, die wie ein Guru über Monroe wachte (hier im Hintergrund mit schwarzem Sonnenschirm).

Als jüngster Fotograf am Set schuf Bruce Davidson Mitte August ein außergewöhnliches Porträt Marilyn in jenem Kirschen-Kleid, das sie als Roslyn in der längsten Szene des Films trägt. Darin führt sie einen Dialog mit dem Rodeoreiter Perce, gespielt von Montgomery Clift (mit offenem Hemd rechts hinten im Bild). Monroe wirkt wie isoliert, worin man eine Metapher für ein Hauptthema des Films sehen kann. Das Geschehen dahinter läuft an der Kamera vorbei, ohne Verbindung zu dem Star, der ansonsten im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand.

Mit seiner Leica MP erfasste Davidson die Situation im Sinne der damals aufkommenden Street Photography und setzte sich damit deutlich vom Stil der ersten Generation von Magnumfotografen ab: Hier wird nicht mehr *der* entscheidende Moment als geschlossene Komposition ins Kleinformat übersetzt, sondern *ein* vermeintlich zufälliger Moment in seiner Kontingenz, was sich etwa in Überschneidungen der Figuren im Bildausschnitt manifestiert. So gewinnt auch das Image von Monroe eine neue Facette: ihr Posing erscheint in seiner Unmittelbarkeit als spontane, an den Fotografen adressierte Geste. [MR]

The filming of *The Misfits* was documented by nine Magnum photographers, following the drama of the film's plot as avidly as that unfolding behind the scenes. The screenplay had been a gift of Arthur Miller to his wife Marilyn Monroe, in order to eventually obtain a complex character for her. At the time the film was shot, however, their marriage was heading for divorce and Miller met Inge Morath, who would later become his wife. Apart from various excesses during the shooting, there were also conflicts with Paula Strasberg, who watched over Monroe like a guru (here seen in the background with a black parasol).

The youngest photographer on the set, in mid-August Bruce Davidson created an extraordinary portrait of Marilyn wearing the dress with red cherries which she also wears as Roslyn in the film's longest scene. In it, she has a dialogue with the rodeo rider Perce, played by Montgomery Clift (here seen in the right background, with the open shirt). Monroe seems isolated – which might be considered one of the film's main metaphors. The action behind passes irrespectively of the camera and remaining unconnected with the star who is otherwise the centre of attention.

Using his Leica MP, Davidson captured the situation in the spirit of street photography, which was just coming into its own, thus demonstrating a clear difference between his approach and Magnum's first generation of photographers: here, it is no longer *the* decisive moment that is translated into 35 mm photography as a integrally secluded composition, but rather *one* apparently random moment in all its contingency – which is for instance manifested by the overlapping figures in the frame. Thus, Monroe's image also gains another facet: in its directness, her posing appears a spontaneous gesture aimed at the photographer. [MR]

## Lot 150

**BRUCE DAVIDSON**

(\* 1933)

**Marilyn Monroe in "The Misfits",  
Nevada 1960**

Vintage silver print

19,9 x 29,9 cm (7.8 x 11.8 in)

Photographer's agency stamp,  
neg no. stamp "60 21 25 19" and  
various print notations in  
unknown hands on the reverse

**€ 4.000 \***

€ 7.000 – 9.000

*LITERATURE* James Goode (ed.), *The Story of The Misfits*, Indianapolis 1961 [daily record of the shooting]; Alain Bergala (ed.), *Magnum Cinéma. Des histoires de cinema par les photographes de magnum*, Paris 1994, p. 11f. and 170 [same series]; Arthur Miller/Serge Toubiana (eds.), *The Misfits. Story of a Shoot*, London/Munich 2000, p. 42, 92, 131, 133, 136 [same series], Bruce Davidson, *Outside Inside 1954-1961*, Göttingen 2009, p. 202ff [same series].



Der „Urvater der Paparazzi“ dokumentiert mit der Leica MP einen Angriff auf seinen Berufsstand und führt damit dessen paradox-usurpative Strategie vor Augen: Aufnahmen von Prominenten ohne deren Zustimmung zu erjagen um ein Stück Privatheit für deren werbewirksames Image zu erobern. Das vorliegende Los enthält nicht nur das bekannte Bild, in dem Steel mit geballten Fäusten zur Verfolgung der Fotografenmeute ansetzt, während sich Ekberg eben zum Aussteigen aus dem Auto bereit macht, sondern auch die Aufnahmen unmittelbar davor und danach.

Die Sequenz zeigt somit nicht nur den Ablauf der Ereignisse vor dem Nachtclub *Vecchia Roma*, sondern auch deutlich Steels Aggression sowie Ekbergs Genervtheit – angeblich hatte sie sich zum Zeitpunkt der Aufnahme innerlich bereits aus dieser Ehe verabschiedet, deren Scheidung wenige Monate danach tatsächlich stattfinden sollte. Bildberichte über das glamouröse Paar erschienen seit dem Moment des Kennenlernens: So war etwa am 21.04.1956 in der Boulevardzeitung *Hollywood Films and their Stars* Steels Ausspruch zu lesen, Ekberg sei „the most gorgeous thing“, das er je gesehen hätte.

Nach der Hochzeit folgte der britische Schauspieler „Swedish Bombshell“ Ekberg nach Hollywood – wo die Karrieren beider langsam stagnierten und Steel meist nur noch aufgrund seines exzessiven Lebenswandels Publicity bekam. Secchiaroli gilt als der erste Paparazzo, da Federico Fellini die so benannte Fotografenfigur in *La dolce vita* (1960) nach seinem Vorbild entworfen hatte. Der Film gilt auch als Höhepunkt der Karriere von Anita Ekberg, die als Partnerin von Marcello Mastroianni eine Hauptrolle spielte. [MR]

Using a Leica MP, the “grandfather of all paparazzi” documented an attack on his profession, thereby illustrating its paradox and usurpatory strategy: making photographs of prominent people without their consent, in order to conquer a piece of privacy and thereby polish their public image. The present lot contains not only the well-known picture in which Steel goes after the horde of photographers with clenched fists while Ekberg is just getting ready to leave the car, but also the images taken immediately before and after.

Thus, the sequence shows not only the turn of events outside the nightclub *Vecchia Roma*, but also clearly reflects Steel’s aggression and Ekberg’s annoyance – supposedly, she had already given up on this marriage at the time the photograph was taken, and indeed the couple divorced only a few months later. Photo reports about the glamorous couple had started appearing the very moment they met: for example, on April 21, 1956 the tabloid *Hollywood Films and their Stars* reported on Steel’s exclamation that Ekberg was “the most gorgeous thing” he had ever seen.

After the wedding, the British actor followed the “Swedish Bombshell” Ekberg to Hollywood – where both of their careers slowly stagnated, and Steel’s publicity was limited to reports on his excessive lifestyle. Secchiaroli was considered the first paparazzo since Federico Fellini had based the figure of the photographer bearing that name in *La dolce vita* (1960) on him. The film is also considered the high point of Anita Ekberg’s career, who played the main character opposite Marcello Mastroianni in it. [MR]

## Lot 151

**TAZIO SECCHIAROLI**

(1925 – 1998)

**Anita Ekberg and husband**

**Anthony Steel, Rome 1958**

6 Vintage silver prints, a sequence of paparazzi photographs each 23,8 x 18,1 cm (9.4 x 7.1 in)

€ 10.000 \*

€ 18.000 – 20.000

*LITERATURE* Paolo Costantini/Italo Zannier et al., *Paparazzi, Fotografie 1953-1964*, Florence 1988, p. 49; Tazio Secchiaroli, *The Original Paparazzo*, Milan 1996, p. 30f.; Diego Mormorio, Tazio Secchiaroli. *Dalla dolce vita ai miti del set*, Milan 1998, p. 46-47; Achille Bonito Oliva/Walter Veltroni, *A Flash of Art. Action Photography in Rome 1953-1973*, Milan 2004, p. 153-154; Sandra Phillips/Simon Baker (eds.), *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870*, Yale University Press 2010.





Bevor er als Bildjournalist reüssierte, war Secchiaroli bereits in den 40er Jahren Laufbursche in Cinecittà. Nach der Gründung einer eigenen Agentur und seinen aufsehenerregenden Paparazzo-Aufnahmen begann seine Zusammenarbeit mit Federico Fellini und später Sophia Loren, deren Exklusivfotograf er wurde. Seit den 60er Jahren arbeitete er als Still Photographer für verschiedene italienische Regisseure. Der Kostümfilm *C'era una volta* des vielseitigen Francesco Rosi besticht durch stimmungsvolle Naturaufnahmen und fantastisch überzeichnete Szenen vom barocken Leben bei Hofe, gefilmt in üppiger Farbigkeit und gespickt mit verblüffenden filmischen Einfällen.

Der Plot erzählt ein Märchen in der Art von Aschenputtel; Sophia Loren war die ideale Besetzung und ihr Mann Carlo Ponti der Produzent. Die drei vorliegenden Aufnahmen entstanden während der ersten Szenen. Im Vorspann zähmt ein Prinz (Omar Sharif) einen feurigen Schimmel im Hof seines Schlosses. Beim folgenden Ausritt wirft ihn der Hengst ab. In einem Dorf bekommt er einen Esel geliehen, entdeckt schließlich sein Pferd auf einem Acker wieder und springt vom Esel. Allerdings wurde sein Schimmel in der Zwischenzeit von der Landmagd Isabella (Sophia Loren) zum Rüben-ernten eingesetzt. Es kommt zum handgreiflichen Streit um das Pferd, den der Prinz gewinnt und die Magd bleibt am Rübenacker zurück. Schlussendlich, nach turbulenten Prüfungen, Verwünschungen und Banketten, heiraten der Prinz und die Magd. [MR]

Before making a career as a photo journalist, Secchiaroli was an errand boy at Cinecittà during the 1940s. After founding his own agency and publishing his sensational paparazzo shots, he began to collaborate with Federico Fellini and later with Sophia Loren, whose exclusive photographer he became. Starting in the 1960s, he worked as a stills photographer for various Italian film directors. The costume drama *C'era una volta* by the versatile Francesco Rosi became known for its atmospheric nature scenes and the fantastically exaggerated scenes of baroque court life, filmed in sumptuous colour and full of astounding cinematographic ideas.

The plot tells a fairy-tale in the style of Cinderella; Sophia Loren was ideally cast and her husband Carlo Ponti the producer. The three present photographs were shot during the first scenes. During the prologue, a prince (Omar Sharif) tames a hot-blooded white stallion in the courtyard of his palace. During his next ride, the stallion throws him off. In a village, he borrows a donkey, until he finally discovers his horse in a field and jumps off the donkey. In the meantime, however, the country maidservant Isabella (Sophia Loren) has used the stallion to harvest her turnips. They get into a physical fight about the horse; the prince wins and the maidservant stays behind on her turnip field. Finally, after turbulent trials, maledictions and banquets, the prince and the maidservant are married. [MR]

## Lot 152

### TAZIO SECCHIAROLI

(1925 – 1998)

**Sophia Loren and Omar Sharif in 'C'era una volta' (More Than a Miracle),  
Matera Autumn 1966**

3 Vintage silver prints  
each c. 30 x 20 cm (11.8 x 7.9 in)

Each with the photographer's stamp  
and on the reverse, each annotated  
in an unidentified hand in pencil and  
ink on the reverse

€ 5.000

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* Diego Mormorio, Tazio Secchiaroli.  
Dalla dolce vita ai miti del set, Milan 1998;  
Giovanna Bertelli (ed.), Tazio Secchiaroli. Storie  
di cinema, Rome 2004.





Zwischen 1962 und 1963 arbeitet Frank Horvat an seinem Buchprojekt *Strip-Tease*, das 1963 bei den Éditions Rencontre, Lausanne, als Teil der Reihe „*Eintritt frei*“ (Original „*J'aime ...*“) erscheint. Darin versammelt er Fotografien von leicht bekleideten und nackten Damen, aufgenommen in diversen Etablissements und Nachtclubs im Paris der späten 1950er Jahre. Die drei vorliegenden Vintage-Prints dienten als Druckvorlagen für das Buch. Auf der Rückseite sind sie mit Labels versehen, die Hinweise zu Seitenzahlen, Bildgröße und Layout tragen.

Entstanden im Kabarett „Le Sphinx“ in der Rue Pigalle, zeigen die Fotografien ausschnittshaften Szenen, aus leichter Untersicht aufgenommen, den Blick des Zuschauers der Bühnenshow imitierend. Die „Strip-Teaseuses“, wie Horvat die Tänzerinnen nennt, werden teilweise schemenhaft und nur angeschnitten gezeigt, der Fokus liegt auf ihren oft in Bewegung begriffenen Körpern und dem begehrenden Blick des männlichen Publikums. Die „Le Sphinx“-Bilder zeugen von Horvats journalistisch geprägter Kleinbildästhetik und seinem Sinn für spontane, momenthafte Bildkompositionen.

Der aus dem Fotojournalismus kommende italienische Fotograf arbeitet in den 1950er Jahren viel im Reportagebereich; von 1958 bis 1961 ist er Mitglied bei Magnum. Bekannt ist Frank Horvat jedoch vor allem für seine ausdrucksstarken, meist mit der Leica geschossenen Modeaufnahmen, die er in Magazinen wie *Jardin des Modes*, *Harper's Bazaar* oder *Vogue* veröffentlicht. Sie werden von einer spannungsreichen, spontanen Bildästhetik bestimmt, die sich auch deutlich in den *Strip-Tease*-Bildern widerspiegelt. [JP]

Between 1962 and 1963, Frank Horvat worked on his book project *Strip-Tease*, published in 1963 by Éditions Rencontre in Lausanne as part of the series *Eintritt frei* (original title: *J'aime ...*). The project assembles photographs of scantily clad and nude ladies taken at various establishments and nightclubs in late-1950s Paris. The three present vintage prints were printer's copies for the book. The labels on the reverse sides specify page numbers, print sizes and layouts.

Taken at the cabaret “Le Sphinx” on Rue Pigalle, the photographs depict scenes that appear like cut-outs, photographed from slightly below, thus imitating the audience's perspective on the stage show. The “strip-teaseuses”, as Horvat calls the dancers, are sometimes shown only dimly or partially; the focus is on their bodies, often in mid-motion, and on the desirous gaze of the male audience. The images from “Le Sphinx” reflect Horvat's journalistic aesthetics favouring miniature camera pictures as well as his sense for spontaneous image composition, arising from the moment.

The Italian photographer who started out as a photo journalist worked mainly as a reporter during the 1950s; from 1958 to 1961 he was a member of Magnum. However, Frank Horvat is mainly known for his expressive fashion shots, mostly taken with a Leica, which he published in magazines like *Jardin des Modes*, *Harper's Bazaar* or *Vogue*. They are governed by a tension-filled, spontaneous visual aesthetic which is also clearly reflected by the *Strip-Tease* photographs. [JP]

## Lot 153

**FRANK HORVAT**

(\* 1928)

**Cabaret 'Le Sphinx'**  
(from the series 'Strip-Tease'),  
Paris late 1950s

3 Vintage silver prints  
24,5 x 17,4 cm (9.6 x 6.9 in)  
25 x 19,3 cm (9.8 x 7.6 in)  
14,3 x 39,7 cm (5.6 x 15.6 in)

Each with label (notations on label referring to book 'Strip-T', page no., photo no. and format) on the reverse

€ 9.000 \*

€ 16.000 – 18.000

LITERATURE Frank Horvat, *Eintritt frei. Strip-Tease*, Lausanne 1963, p. 73, 76 and 78-79.



„Das Bein ist auf der Stange ‘*a la seconde*’ gezogen” so lautet die Beschreibung der vorliegenden Fotografie von Jeanloup Sieff, die die Balletttänzerin Claire Motte in einem konzentrierten Moment während einer Probe zeigt. Im Jahr 1960 entstanden, diente der Vintage-Print als Druckvorlage für Sieffs Buchprojekt *Tanz* aus der Reihe *Eintritt frei*, 1963 bei den Éditions Rencontre, Lausanne, erschienen (Original: *J’aime ... la danse*).

Sieff präsentiert darin ein fotografisches Portrait von BalletttänzerInnen der Pariser Oper. Er begleitet sie bei Proben, fotografiert sie in der Umkleide oder beim Schminken und dokumentiert intime bis ausgelassene Momente hinter den Kulissen; er zeigt Einblicke, die dem Publikum sonst verwehrt bleiben. Gleichmaßen hält er aber auch die offizielle Seite, den Blick der Zuschauer, fest: die Bühne, die TänzerInnen während der Vorstellung und das Publikum in den prunkvollen Räumlichkeiten der Pariser Oper.

Die Fotografien und Tanzstudien von Claire Motte tragen dabei eine besonders eindringliche Intensität und Ausdrucksstärke in sich, die an Sieffs Aktfotografie respektive die Ästhetik seiner bekannten, in Magazinen wie *Vogue* oder *Esquire* veröffentlichten Modestrecken erinnern. Gleichzeitig ist in der spontanen Ausschnitthaftigkeit der vorliegenden Aufnahme auch der journalistisch geprägte Blick und spontane Bildduktus des Fotografen zu erkennen, der von 1958 bis 1961 als Magnum-Reporter Länder wie China, Polen oder die Türkei bereiste. [JP]

“The leg is placed on the barre *a la seconde*,” thus the description of the present photograph by Jeanloup Sieff, depicting the ballet dancer Claire Motte in a concentrated moment during rehearsal. Created in 1960, this vintage print was the printer’s copy for Sieff’s book *Dance*, published as part of the series *Eintritt frei* in 1963 by Éditions Rencontre in Lausanne (original title: *J’aime ... la danse*).

Here, Sieff presents a photographic portrait of ballet dancers at the Paris Opera. He accompanied them during rehearsals and photographed them in their dressing rooms or applying make-up, thereby documenting intimate and exuberant backstage moments and providing unusual insights to the audience. At the same time, he also recorded the official aspect, the audience’s perspective: the stage, the dancers during performances and the audience within the sumptuous interiors of the Paris Opera.

The photographs and dance studies of Claire Motte are particularly intense, touching and expressive, reminiscent of Sieff’s nude photography or the aesthetics of his well-known fashion series published by *Vogue* or *Esquire*. At the same time, the spontaneous selection of detail of the present image also reflects the photographer’s journalistic gaze and his spontaneous grasp of a situation in an image - after all, he travelled to countries like China, Poland or Turkey from 1958 to 1961 as a Magnum reporter. [JP]

## Lot 154

**JEANLOUP SIEFF**

(1933 – 2000)

**Claire Motte, Paris 1960**

Vintage silver print

24 x 35,7 cm (9.4 x 14.1 in)

Photographer’s name stamp on the reverse, annotated in an unidentified hand in ink on the reverse, label with notations referring to book project (title ‘Danse’, page. no., format) on the reverse

**€ 3.000 \***

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Jeanloup Sieff, *Eintritt frei*. *Tanz*, Lausanne 1963, p. 157.







In den späten 1950er-Jahren ließ sich Strömholm an der Place Blanche im Pariser Vergnügungsviertel Pigalle nieder. Die nächsten Jahre lebte er Tür an Tür mit Transsexuellen, Transvestiten und männlichen Prostituierten. Strömholm adaptierte deren Rhythmus, nachts packte er seine Pfeife, die Leica und einige Rollen der legendären schwarz-weißen Tri-X Filme ein und begleitete seine neuen Freunde bei ihren nächtlichen Streifzügen durch die Straßen von Paris.

Er arbeitete auch bei diesen Szenen ausschließlich mit vorhandenem Licht, so dass das Milieu zwar Bestandteil seiner Bilder ist, Details jedoch zumeist im Dunkel verschwinden. Noch in der Nacht entwickelte Strömholm in seinem Hotelzimmer die Filme in einer improvisierten Dunkelkammer, um sie am nächsten Tag der Gruppe zeigen zu können. Liebevoll nannte er sie seine „Freundinnen“, Jackie und Nana, Sylvia und Suzanne, um nur einige zu nennen.

Strömholms Aufnahmen folgen keinem voyeuristischen oder lauernden Blick, sondern sprechen von großem Respekt, Nähe und wachsender Vertrautheit. „These are images of people whose lives I shared and whom I think I understood“, so beschreibt er seine lange unveröffentlichten Bilder. Erst 1983 sollte die Serie als Buch mit dem Titel *Vännerna Fran Place Blanche* (*Freunde von der Place Blanche*) erscheinen. Mit diesem heute gesuchten Band hat Strömholm Menschen ein Denkmal gesetzt, die fremd fühlten, anders lebten und im Zweifel - Drogen, Krankheit, Selbstmord - jung gestorben sind. [AZ]

In the late 1950s, Strömholm moved to Place Blanche in Pigalle, the Paris nightclub district. For the next years, he lived door to door with transsexuals, transvestites and male prostitutes. Strömholm adapted to their rhythm: at night he packed up his pipe, his Leica and a few rolls of the legendary black-and-white Tri-X films and accompanied his new friends on their nightly forays into the streets of Paris.

Shooting these scenes, he worked exclusively with available light, so that the milieu is part of his images, but most of its details disappear in the darkness. Still during the night, Strömholm would develop the films in an improvised darkroom in his hotel room, in order to be able to show them to the group the next day. He affectionately called them his “girlfriends”, Jackie and Nana, Sylvia and Suzanne, to name but a few.

Strömholm's images are not voyeuristic or preying, but speak of great respect, closeness and a growing intimacy. “These are images of people whose lives I shared and whom I think I understood,” thus he described his pictures, which long remained unpublished. Only in 1983 did the series appear in print, entitled *Vännerna Fran Place Blanche* (*Friends from Place Blanche*). With this volume, a sought-after rarity today, Strömholm celebrated people who felt they were strangers, lived differently, and as often as not - due to drugs, illness, suicide - died young. [AZ]

## Lot 155

### CHRISTER STRÖMHOLM

(1918 – 2002)

#### Jacky, Place Blanche, Paris 1961

Vintage silver print  
16,3 x 24 cm (6.4 x 9.4 in)

Photographer's stamp  
from Borgmästargatan (late 1960s)  
Christer Strömholm estate stamp,  
and various handwritten notations  
on the reverse

#### PROVENANCE

Estate of Christer Strömholm

€ 2.600

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Joakim Strömholm (ed.), *PS.- Post Scriptum*. Christer Strömholm, Stockholm 2002, p. 68; Hans-Michael Koetzle (ed.): *Eyes on Paris*, Munich 2011, p. 350-353; Christer Strömholm, *Les amies de Place Blanche*, Aman Iman 2012, back cover.



Wiederholte Reisen führten Strömholm zwischen 1959 und 1963 nach Spanien, Nordafrika, Indien, Amerika und Japan - wo er eindringliche Aufnahmen der Opfer des Atombombenabwurfs über Hiroshimas machte. Das Close-up eines blinden Mädchens mit vernarbtem Gesicht ist sicherlich das bekannteste aus der Serie.

Hat man es einmal gesehen, vergisst man es nicht wieder. Die Fotografie wirkt wie die meisten Aufnahmen Strömholms ungeschliffen und verschattet, da sie spontan und bei vorhandenem Licht gemacht wurde. Das „existing light“ zu nutzen, war ihm ein zentrales Credo. Auf erschreckende Weise konfrontiert Strömholm hier den Betrachter mit einer gern verdrängten, tabuisierten Realität. Er lässt ihn menschliches Leid ungeschönt erleben, ohne dabei die Würde der Porträtierten zu verletzen.

Strömholm, in den 50er Jahren unter dem Namen Christer Christian rühriges Mitglied der Gruppe „fotoform“ um Otto Steinert, hat sich freilich nie mit nüchternen Experimenten, Strukturfotos etc. begnügt, sondern stets den Menschen im Auge behalten. In diesem Sinne gehört seine Aufnahme eines anonymen blinden Mädchens zu seinen besten Arbeiten und kehrt nicht zufällig in Büchern des Fotografen regelmäßig wieder. [AZ]

Between 1959 and 1963, Strömholm travelled repeatedly to Spain, Northern Africa, India, America and Japan - where he took haunting pictures of the victims of the atomic bomb dropped on Hiroshima. The close-up of a blind girl with scars on her face is surely the most well-known of the series.

Once seen, it is never forgotten. Like most of Strömholm's photographs, this one seems unpolished and shadowed, since it was taken spontaneously and in the light available. Using the "existing light" was a central credo to him. Disturbingly, Strömholm confronts the viewer with a reality that is taboo and all too eagerly repressed. He lets the viewer experience unadorned human suffering without compromising the dignity of those he portrays.

Strömholm, active under the name Christer Christian as a member of the group "fotoform" around Otto Steinert during the 1950s, never settled for sober experiments, structural photographs etc, but always kept his eye on the human element. Thus, his image of an anonymous blind girl is one of his best works, and it is no coincidence that it frequently recurs in the photographer's. [AZ]

## Lot 156

**CHRISTER STRÖMHOLM**

(1918 - 2002)

**Blind girl,  
Hiroshima 1963**

Vintage silver print  
20,7 x 29,3 cm (8.1 x 11.5 in)

Annotations from magazine layout and with Strömholms handwriting reading "Return to Christer Strömholm, Plogkatan 1, 116 34 Stockholm" on the reverse,

PROVENANCE  
Estate of Christer Strömholm

€ 3.000  
€ 5.000 - 6.000

*LITERATURE* Christer Strömholm, *The Art of being there*, Stockholm 1991; Christer Strömholm, *Christer Strömholm 1918 - 2002. On verra bien*, Stockholm 2002, pl. 61; Christer Strömholm, *Collection Photopoche*, Arles 2006; *Galleri Final, Enfants Terribles*, Malmö 2007, p. 30; Joakim Strömholm/Patric Leo (eds.), *Post Scriptum*, London 2012, p. 265.



Moskau war die dritte Stadt nach New York (1956) und Rom (1959), der William Klein ein Städteporträt widmete. Klein machte die meisten seiner Moskauer Aufnahmen 1959 zur Hochzeit des Kalten Krieges. „At the time, I wanted to make a book on Moscow and, as an American during the Cold War, I thought I'd encounter some problems. I was wrong, I never ran into any trouble. People were not used to seeing someone with a camera walking amongst them“, erinnert sich der Fotograf.

Kleins schonungslos direkte Art des Fotografierens hat mittlerweile bei einer jüngeren Fotografengeneration Schule gemacht. Auch in den Moskauer Aufnahmen zeigen sich seine radikale Spontaneität und seine Vorliebe für mutige Ausschnitte, ein gewisses Chaos in der Komposition, bewusst in Kauf genommene Unschärfen sowie das Moment der Interaktion mit den Dargestellten. In der vorliegenden Szene, aufgenommen im Gorki Park, einem Vergnügungspark am rechten Ufer der Moskwa, wird die Wirkung seiner Kunstgriffe durch das durch die Bäume fallende flirrende Licht noch einmal potenziert.

Wie die meisten Aufnahmen Kleins ist auch diese von Menschen bevölkert. Sie scheinen ein Spektakel zu beobachten, eine Dame im Hintergrund hält sich die Hände vors Gesicht, um nicht von der Sonne geblendet zu werden. Kleins Weitwinkelobjekt erlaubt es dem Fotografen, die Zuschauer an den Bildrändern unbemerkt zu seinen Darstellern zu machen. Nur der uniformierte Mann im Zentrum schaut aus dem Bild heraus und scheint Notiz von dem Fotografen genommen zu haben. [AZ]

After New York (1956) and Rome (1959), Moscow became the third city to which William Klein dedicated a city portrait. Klein took most of his Moscow pictures in 1959, at the height of the Cold War. “At the time, I wanted to make a book on Moscow, and, as an American during the Cold War, I thought I'd encounter some problems. I was wrong, I never ran into any trouble. People were not used to seeing someone with a camera walking amongst them,” the photographer remembered.

Today, Klein's unsparingly direct manner of taking photographs has become exemplary to a younger generation of photographers. The Moscow images, too, demonstrate his radical spontaneity and his preference for boldly chosen frames, a certain chaos in composition, some blurring consciously accepted, and the element of interacting with those depicted. In the present scene, photographed in Gorki Park, an amusement park on the right bank of the Moskva, the effectiveness of his tricks of the trade is heightened further by the light flickering through the trees.

Like most of Klein's images, this one is populated by people. They seem to be watching a spectacle; a lady in the background is shading her eyes with her hands in order not to be blinded by the sun. Klein's wide-angle lens allows the photographer to turn the watchers on the picture's sidelines into unsuspecting protagonists. Only the man in uniform at the centre is looking out at the camera, apparently having noticed the photographer. [AZ]

## Lot 157

**WILLIAM KLEIN**

(\* 1928)

**Gorki Park, Moscow 1959**

Vintage silver print  
25,3 x 38 cm (10 x 15 in)

Photographer's studio stamp on the reverse, annotated in an unidentified hand in pencil on the reverse

€ 3.000 \*

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* William Klein, *Photo poche*, Paris 1985, pl. 31.; William Klein, *Retrospective exhibition*, cat., Paris 2005, p. 120-121.





William Klein entwickelte in den 1950er Jahren eine radikale Bildsprache, die mit der herkömmlichen eher diskreten Street Photography brach und spätere Fotografengenerationen prägen sollte. Der von Cartier-Bresson propagierten sachlichen Distanz und Objektivität in der Fotografie verweigerte sich der Fotograf, Grafiker, Maler und Filmemacher konsequent. Dabei ist nicht ohne Ironie, dass Kleins erste Leica von Cartier-Bresson persönlich stammt.

Kleins Aufnahmen sind schonungslos und direkt – „in-your-face“. Immer wieder betont Klein den Einfluss, den Robert Capas Leitsatz „If your photos aren't good enough, then you're not close enough“ auf ihn gehabt habe. Oft verwendet Klein ein Weitwinkelobjektiv und verstärkt so das Gefühl der Unmittelbarkeit und Spontaneität. Durch das Verwischen von einzelnen Partien durch ruckartige Bewegungen mit der Kamera, treibt Klein den Momentcharakter zum Exzess. Das Motiv des Pachinko-Türstehers vereint all diese Kunstgriffe Kleins. Das Foto entstand in Tokyo, wohin Klein 1961 auf Einladung eines japanischen Verlages gereist war. Er setzte der Stadt 1964 ein Denkmal mit seinem Bildband *Tokyo*. [AZ]

During the 1950s, William Klein developed a radical photographic idiom, breaking with conventional, rather discrete street photography and thereby influencing subsequent generations of photographers. The photographer, designer, painter and filmmaker categorically rejected the distance and objectivity in photography propagated by Cartier-Bresson. It is not without irony, therefore, that Klein's first Leica originally belonged to Cartier-Bresson himself.

Klein's photographs are unsparing and direct – „in-your-face“. Time and again, Klein emphasises the influence which Robert Capa's motto, „If your photos aren't good enough, then you're not close enough“, had on his work. Klein often uses a wide-angle lens, increasing the feeling of directness and spontaneity. Blurring parts of the picture by making sudden movements with the camera, Klein takes the momentary character to its extreme. The motif of the pachinko doorman combines all of Klein's tricks of the trade. The photograph was taken in Tokyo, where Klein had travelled in 1961 at the invitation of a Japanese publishing house. He memorialised the city with his photoalbum *Tokyo* in 1964. [AZ]

# Lot 158

**WILLIAM KLEIN**

(\* 1928)

**Pachinko Doorman,  
Tokyo 1961**

Vintage silver print  
15,2 x 23 cm (6 x 9.1 in)

Photographer's studio stamp on the reverse, annotated "portier d'un Pachinko, Tokyo 1961" in an unidentified hand in pencil on the reverse

€ 4.000 \*

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* Bruno Racine (ed.), William Klein: Retrospective, Centre Pompidou, Paris 2005, p. 152-153; Bettina Lockemann (ed.), Das Fremde sehen: der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008, p. 165f.; Harry N. Abrams (ed.), William Klein: ABC, London 2012, p. 76-77.



actual size

Das „Hochzeitsmahl in Laos“, hier vorliegend in einem wunderschönen, großformatigen Ausstellungsprint, ist ein hervorragendes Beispiel für Hilmar Pabels humanistisch geprägte Reportagefotografie der direkten Ansprache. Als Betrachter ist man sofort auf der Seite des laotischen Jungen, der angesichts des Panoramas an Speisen, das sich auf der Tafel vor ihm auftut, in schierem Unglauben die Hände in den Nacken schlägt. Seine Unterernährung, sein Hunger ist nicht zu übersehen, fast meint man, seinen Magen knurren zu hören. Unter der Haut des Jungen zeichnen sich seine Rippen bedrohlich ab, ein allgemeingültiges Bild des Mangels, das Pabel mit der Fülle auf dem Tisch im Vordergrund kontrastiert.

Seine erste Anstellung als Bildjournalist fand Hilmar Pabel 1935 in seiner Wahlheimat Berlin bei der *Neuen Illustrierten Zeitung*. Während des Zweiten Weltkriegs wurde er zu den Propagandakompanien der Wehrmacht eingezogen, eine Tätigkeit, die Jahre später einen Schatten auf seine Karriere werfen sollte. In der jungen Bundesrepublik reiste er für die Magazine *Quick* und *Stern* um den Globus. Seine sozialen Reportagen von den Brennpunkten des Weltgeschehens wurden auch international in *Life* und *Paris Match* veröffentlicht und brachten ihm mehrere Auszeichnungen beim *World Press Photo Award*. Die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) ehrte Pabel 1961 für die „ungewöhnliche Aussagekraft seiner Bilder und ihre humanitäre Haltung“ mit ihrem Kulturpreis. [FK]

The “Wedding Meal” in Laos, reproduced here in a beautiful, large-format exhibition print, is an excellent example of Hilmar Pabel’s humanistically inflected journalistic photography and its direct involvement. As a viewer, one immediately takes the side of the Laotian boy who throws his hands behind his neck in sheer disbelief at the panorama of foods weighing down the table before him. His malnourishment, his hunger cannot be overlooked, and one almost thinks one can hear his stomach grumble. Under the boy’s skin, his ribs dangerously visible – a universal image of the deprivation which Pabel contrasts with the land of plenty on the table in the foreground.

Pabel’s first job as a photo journalist was with the *Neue Illustrierte Zeitung* in his adopted home of Berlin in 1935. During World War II he was drafted by the propaganda units of the Wehrmacht, an activity that was to cast a shadow upon his career years later. In the early years of the Federal Republic, he travelled around the globe for the magazines *Quick* and *Stern*. His social reporting from the hotbeds of world events were also published internationally by *Life* and *Paris Match* and brought him several prizes in the *World Press Photo contests*. The German Society of Photography (DGPh) honoured Pabel with its Cultural Award in 1961, citing the “unusual expressivity of his images and their humanitarian attitude.” [FK]

# Lot 159

**HILMAR PABEL**

(1910 – 2000)

**Wedding feast, Laos c. 1960**

Gelatin silver print, large format exhibition print, printed 1980s  
60,6 x 41 cm (23.9 x 16.1 in)

Signed and annotated  
“Ein hungriger Junge – für ihn gibts keinen Bissen von der reichen Tafel ab” by the photographer in ink on the reverse

€ 3.000

€ 5.000 – 6.000







Seit 1957 verbrachte Bundeskanzler Konrad Adenauer regelmäßig seinen Urlaub in Cadenabbia am Ufer des Comer Sees, bis zu acht Wochen im Jahr, in denen das politische Geschehen freilich nicht still stand. Sein Feriendomizil, die Villa La Collina, verwandelte Adenauer in diesen Zeiten in ein zweites Bonner Kanzleramt, die verschlafene Gemeinde wurde kurzfristig zu einem Zentrum deutscher Politik, Scharen von Reportern inklusive. Natürlich blieben auch Momente der Erholung, etwa beim Boccia-Spiel, das Adenauer hier kennen und lieben lernte. Hilmar Pabel besuchte den scheidenden Bundeskanzler im September 1963 im Auftrag der Illustrierten *Stern*. Bei dem eineinhalbtägigen Aufenthalt entstand eine Reihe von Bildern in gelöster Atmosphäre, der Terminkalender des Kanzlers vermerkt unter anderem eine gemeinsame Bootsfahrt.

Pabels Aufnahme zeigt den 87-jährigen im Garten der Villa als solitäre Rückenfigur vor dem Panorama des Sees und der Berge, eine Komposition, die deutlich an Caspar David Friedrich erinnert. Der „Alte“, wie Adenauer von Freunden wie Gegnern ehrfurchtsvoll genannt wurde, fügt sich nahtlos in die historische Landschaft der Lombardei ein, und unwillkürlich fragt man sich, zu welchem Ereignis in seinem langen politischen Leben seine Gedanken wohl schweifen mögen. Einen Monat später, am 15. Oktober 1963, trat Konrad Adenauer als Kanzler der Bundesrepublik Deutschland zurück. Seinen nächsten Urlaub am Comer See verbrachte er als Privatmann. [FK]

Since 1957, the German Chancellor Konrad Adenauer spent his holidays regularly in Cadenabbia on the shores of Lake Como - up to eight weeks a year during which political wheels, of course, did not stop turning. During these periods, Adenauer transformed his holiday domicile, Villa La Collina, into a second Bonn Chancellery; the sleepy village briefly turned into a centre of German politics, including flocks of reporters. Of course, there were also moments of recreation, for example at bocce, which Adenauer learned to play and love here. Hilmar Pabel visited the Chancellor just before his retirement in September 1963 for the magazine *Stern*. During the 36-hour stay, he took a series of pictures in a relaxed atmosphere; the Chancellor's diary lists a boat trip they took together, among other events.

Pabel's photograph shows the 87-year-old in the villa's garden, a solitary figure seen from the rear in front of the panorama of lake and mountains - a composition strongly reminiscent of Caspar David Friedrich. The "Old Man", as Adenauer was called respectfully by friends and adversaries alike, blends seamlessly into the historical landscape of Lombardy, and one wonders involuntarily which events in his long political career he may be pondering. One month later, on October 15, 1963, Konrad Adenauer resigned as Chancellor of the Federal Republic of Germany. His next vacation on Lake Como was as a private citizen. [FK]

### Lot 160

**HILMAR PABEL**

(1910 – 2000)

**Konrad Adenauer,  
Cadenabbia, Italy 1963**

Vintage silver print  
19,3 x 29 cm (7.6 x 11.4 in)

Signed, annotated and dated by the  
photographer in ink on the reverse

**€ 2.000**

€ 3.000 – 4.000



John F. Kennedys legendärer Berlin-Besuch im Juni 1963 und seine Beisetzung auf dem Nationalfriedhof in Arlington im November desselben Jahres: Zwei historisch bedeutsame Ereignisse, die Guido Mangold aus nächster Nähe und mit großer Sensibilität festhält. Seine beiden Fotoreportagen zählen zu den bedeutendsten Dokumenten dieser historischen Augenblicke und bringen dem jungen Otto-Steinert-Schüler den internationalen Durchbruch als Pressefotograf. Besonders die beiden vorliegenden Fotografien des letzten Blickkontakts zwischen dem US-amerikanischen Präsidenten und dem deutschen Bundeskanzler Konrad Adenauer bei der Verabschiedung am Berliner Flughafen Tegel sowie die Profilaufnahme der trauernden Jackie neben Robert und Rose Kennedy beim Begräbnis des erschossenen J.F.K. werden zu Ikonen.

Beide Bilder, mit einer Leica M2 aufgenommen und erstmals im Magazin *Quick* veröffentlicht, zeugen von Mangolds unerschütterlichem Einsatz und seiner Professionalität. In Berlin darf er als einer von wenigen Reportern neben zwei offiziellen „White House“-Fotografen und einem Kamerateam im Wagen direkt vor dem Präsidentenauto fotografieren. Auch bei der Beerdigung in Arlington kann er durch minutiöse Planung seine Konkurrenz überlisten und als erster seine Aufnahmen nach Deutschland bringen. Noch bevor sich die Trauergemeinde auflöst, hat Mangold bereits das Gelände verlassen und ist am Weg zur letzten Abendmaschine. So kann *Quick* schon einen Tag nach der Beisetzung die Fotostrecke veröffentlichen und den übermächtigen *Stern* um 200.000 mehr verkaufte Exemplare schlagen. [JP]

John F. Kennedy's legendary visit to Berlin in June of 1963 and his funeral at the National Cemetery in Arlington in November of the same year: two historically important events which Guido Mangold recorded close up and with great sensitivity. His two photo features are among the most important documents of these historic moments, and they brought the student of Otto Steinert his international breakthrough as a press photographer. Especially the two present photographs, one of the last eye contact between the US President and the German Chancellor Konrad Adenauer as they said farewell at the Berlin airport Tegel, the other a profile image of a mourning Jackie next to Robert and Rose Kennedy at the funeral of JFK after he had been shot, became icons.

Both pictures, taken with a Leica M2 and first published by the magazine *Quick*, reflect Mangold's unswerving commitment and his professionalism. In Berlin, he was one of the few reporters allowed to join two official White House photographers and a camera team in taking pictures from the car directly in front of the presidential car. After the funeral in Arlington, his painstaking planning allowed him to outsmart the competition and be the first to return to Germany with the pictures. Even before the mourning party had broken up, Mangold had left the area and was on his way to catch the last plane that evening. Thus, he enabled *Quick* to publish the pictures only a day after the funeral, beating the all-powerful *Stern* by a margin of 200,000 copies sold. [JP]

## Lot 161

### GUIDO MANGOLD

(\* 1934)

#### John F. Kennedy, Berlin Tempelhof 1963

Vintage silver print  
24,1 x 29,7 cm (9.5 x 11.7 in)

Signed and extensively annotated by the photographer in pencil on the reverse, his copyright stamp on the reverse

#### Funeral John F. Kennedy, 1963

Gelatin silver print, printed later  
29.8 x 23.2 cm (11.7 x 9.1 in)

Signed, extensively annotated and numbered by the photographer in pencil on the reverse, his copyright stamp on the reverse, edition no. 5/10,

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 2.000  
€ 4.000 – 5.000

LITERATURE Guido Mangold, Fotografien 1958 bis heute, Munich 2010, p. 69 and 71.



Ulrich Mack zählte zu den wenigen privilegierten Medienleuten, die die gesamte Deutschland-Reise des mächtigsten Mannes der Welt vom 23. bis 26. Juni 1963 offiziell begleiten durften. Im Auftrag der Illustrierten *Quick*, damals neben dem *Stern* die auflagenstärkste deutsche Zeitschrift, war Mack stets nahe am Geschehen. Ausgestattet war der damals 28-jährige Fotograf mit beachtlichen sechs Leicas. Seine M2 und M3-Kameras hatte er mit fixen Brennweiten von 28, 35, 50 und 90 mm bestückt, um keine Gelegenheit, kein Motiv zu verpassen. „Ich musste ja besser sein als die anderen“, erinnert sich Ulrich Mack.

Am Sonntagmorgen war Kennedy mit seinen Begleitern auf dem Köln-Bonner-Flughafen gelandet. In Köln machte Mack dann auch diese Aufnahme mit dem klingenden Titel *Ein Rat für den amerikanischen Präsidenten*. Mack zählt sie zu seinen persönlichen Lieblingsmotiven und erinnert sich in einem Interview (ntv.de) folgendermaßen: „Er machte das Bad in der Menge, das war in Deutschland bis dahin unbekannt. Da gibt es ein Bild, wo eine Frau ihm vor dem Kölner Dom fast den Finger in die Nase steckt. Die wollte ihn aufklären, was der amerikanische Präsident zu denken hat. Das ist deutsch. Eine Lehrerin, glaube ich, war das.“

Nur bescheidene sechs Fotografien erschienen damals in der *Quick*- Ausgabe vom 7. Juli 1963 unter der Überschrift „Kennedy und die Berliner - Jetzt kann sie keine Macht der Welt mehr trennen.“ Im November desselben Jahres starb John F. Kennedy nach einem Attentat in Dallas, Texas. [AZ]

Ulrich Mack was one of the few privileged media representatives officially permitted to cover the entire trip of the most powerful man in the world to Germany, from June 23 to 26, 1963. Working for the magazine *Quick*, the German magazine with the highest print-run apart from *Stern*, Mack was never far from the action. The photographer, 28 years old at the time, was equipped with six Leicas - an impressive number. He had outfitted his M2 and M3 cameras with fixed focal distances of 28, 35, 50 and 90 mm, so as never to miss a motif. “After all, I had to be better than the others,” Ulrich Mack recalls.

On Sunday morning, Kennedy and his entourage had landed at the Cologne/Bonn Airport. In Cologne, Mack took the present photograph, resoundingly entitled *A Piece of Advice for the American President*. Mack numbers it among his personal favourites, recounting in an interview (on ntv.de): “He was diving into the crowd, an unknown phenomenon in Germany until then. There is a picture of a woman almost sticking her finger into his nose outside the Cologne Cathedral. She wanted to tell him what the American President should think. That’s very German. She was a teacher, I think.”

Only a modest series of six photographs appeared in the *Quick* edition of July 7, 1963, entitled *Kennedy and the Berliners* - “Nothing in the World Can Separate Them Now.” In November of the same year, John F. Kennedy was assassinated in Dallas, Texas. [AZ]

## Lot 162

**ULRICH MACK**

(\* 1934)

**‘Ein Rat für den amerikanischen Präsidenten’ (A piece of advice for the American president), Cologne June 1963**

Gelatin silver print, printed later  
20,2 x 29,8 cm (8 x 11.7 in)

Signed, titled and dated by the photographer in pencil on the reverse, his copyright and reproduction stamp on the reverse

**€ 1.800**

€ 3.000 – 3.500

*LITERATURE* Hans Michael Koetzle/Ulrich Mack (eds.), *Kennedy in Berlin*, Munich 2013, p. 12-13.





Ulrich Mack erlangte mit seinem Fotoessay über Wildpferde in Kenia internationale Anerkennung. Mack begleitete damals als Bildreporter ein Team von Filmemachern um den Regisseur Gualtiero Jacopetti (*Africa Addio*) in die afrikanische Steppe. Ausgerüstet mit einer Leica M2, wartete er auf die Herde, als die von Kenianern zusammengetriebenen Tiere plötzlich auf ihn zugaloppierten. Statt davonzulaufen, machte der Fotograf wie in Trance genau 35 Aufnahmen - mitten aus der Herde heraus, die ihn einkreiste, ohne ihn freilich niederzutramplen.

Die Fotografien wurden unter dem Titel *Mondo Cavallo* in der von Willy Fleckhaus gestalteten Jugendzeitschrift *twen* (Nr. 4/1964) veröffentlicht - damals das best gemachte Magazin in Deutschland. Die visuelle Kraft der vorliegenden Aufnahme wurde im Heft durch die großzügige Präsentation auf einer angeschnittenen Doppelseite zusätzlich gesteigert. Lediglich die links oben ins Bild gesetzte Bildunterschrift störte das suggestive Seherlebnis. Für die Reportage erhielt Mack den renommierten *World Press Photo Award* in nicht weniger als vier Kategorien. [AZ]

Ulrich Mack's photo essay about wild horses in Kenya brought him international recognition. At the time, Mack was accompanying a team of filmmakers surrounding director Gualtiero Jacopetti (*Africa Addio*) to the African steppe as a photo reporter. Equipped with a Leica M2, he had been awaiting the herd when the animals, herded together by Kenyans, suddenly galloped towards him. Instead of running away, the photographer took exactly 35 pictures, as if in a trance - from the midst of the herd, which surrounded him without trampling him.

The photographs were published under the title *Mondo Cavallo* by the youth magazine *twen* (No. 4/1964) edited by Willy Fleckhaus - the best-designed magazine in Germany at the time. The visual power of the present image was heightened further by its generous placement across a double page. Only the caption, inserted in the upper left corner, marred the evocative visual experience. For this feature, Mack received the renowned *World Press Photo Award* in no less than four separate categories. [AZ]

**Lot 163**

**ULRICH MACK**

(\* 1934)

**Wild horses, Kenya 1964**

Vintage silver print  
29 x 39,5 cm (11.4 x 15.6 in)

Signed, dated and extensively annotated by the photographer in pencil on the reverse, his copyright stamp on the reverse

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Ulrich Mack, *Pferde*, Bern 1966. 21-22;  
Hans-Michael Koetzle (ed.), *twen*.  
Revision einer Legende, Munich 1995, p. 98-99.



Inspiziert vom Roman *Don Segundo Sombra* des argentinischen Schriftstellers Ricardo Güiraldes, der als Kind das Landleben der Gauchos hautnah miterlebte und literarisch verarbeitete, machte sich Burri im Zuge seiner Lateinamerikareise auf, die letzten „südamerikanischen Cowboys“ aufzuspüren. Rund 30 Jahre nach Erscheinen des Buches waren die Nachkommen von iberischen Einwanderern und Indios, die in der Pampa Viehzucht betrieben, aus der Lebensrealität fast vollkommen verschwunden. Der Gaucho war zum Mythos geworden – romantisch verklärter Held und Inbegriff für den freiheitsliebenden, starken Mann.

Nach längerer Suche und Fahrt quer durch Argentinien fand Burri tatsächlich die letzten Gauchos und begleitete sie über mehrere Wochen hinweg. Ausgerüstet mit Rolleiflex und Leica M beobachtete er aus nächster Nähe die Arbeit der Gauchos, dokumentierte die Dressur von Wildpferden, warf aber auch einen Blick auf die unendlichen Weiten der Pampa.

Die vorliegende Fotografie zeigt eine Rinderherde im engen Ausschnitt. In der Nähe einer Tränke wartet sie darauf, geimpft zu werden. Ein Tier hebt seinen Kopf aus der Herde der Kamera entgegen, sein Blick voller Furcht. Auf ein Kuvert montiert und dem Schweizer Museumsmann, Sammler und Fotospezialisten Charles-Henri Favrod gewidmet, ist die Fotografie zudem ein Dokument von eigener Qualität und somit auch als seltenes Objekt von Interesse. Burris umfangreicher und mittlerweile legendärer Fotoessay *El Gaucho* erschien im März 1959 als Themenheft des bedeutenden Schweizer Kulturmagazins *Du*. Im selben Jahr wird er als Vollmitglied bei Magnum aufgenommen. [SH]

Inspired by the novel *Don Segundo Sombra* by the Argentine writer Ricardo Güiraldes, who witnessed the life of the gauchos firsthand as a child and transformed these experiences into literature, Burri set out on his travels through Latin America to find the last “South American cowboys”. About 30 years after the novel’s publication, the descendants of Iberian immigrants and Indios raising cattle in the pampas had almost entirely disappeared from real life. The gaucho had become a myth – a romantically idealised hero and the epitome of the freedom-loving, strong male.

After a lengthy search, having crossed Argentina, Burri managed to find the last of the gauchos, accompanying them for several weeks. Equipped with a Rolleiflex and Leica M, he observed the gauchos’ work up close, documenting the breaking of wild horses, but also gazing out over the infinite expanse of the pampas.

The present photograph shows a herd of cattle in close detail. It is waiting to be vaccinated near a watering hole. One animal lifts its head above the herd, facing the camera with a fearful gaze. Mounted on an envelope and dedicated to Charles-Henri Favrod, a Swiss museum director, collector and photography specialist, the photograph is also a document of rare quality and thus also of interest as a collector’s item. Burri’s extensive photographic essay *El Gaucho* has become a legend since it appeared as a special edition of the eminent Swiss cultural magazine *Du* in March 1959. During the same year, he was made a full member of Magnum. [SH]

## Lot 164

**RENÉ BURRI**

(\* 1933)

**Buenos Aires, 1958**

Vintage silver print, mounted  
on brown paper envelope  
14,7 x 10,4 cm (5.8 x 4.1 in)

Signed and dedicated “pour Charles  
Henri Favrod” by Burri in blue, red  
and green pencil on the envelope front,  
his name crossed out in pencil

**€ 3.000 \***

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* „El Gaucho“, in: *Du*, no. 3,  
March 1959, p. 142–147; Akihiko Miyanaga/René  
Burri (eds.), *Gauchos*, New York 1994,  
p. 31; Hans-Michael Koetzle (ed.), René Burri.  
Fotografien, Berlin 2004, p. 146.



June 1950



for Charles Henry Farrod

actual size

1950  
0351



Eine seiner zahllosen Reisen, führte den Schweizer Magnum-Fotografen René Burri 1961 nach Südkorea. Zusammen mit dem Journalisten Bernie Kalb sollte er für die *New York Times* einen Bericht über ein Land machen, in dem sich zwei Wochen zuvor eine Offiziersclique unter General Park Chung Hee an die Macht geputscht hatte.

René Burri erlebte die Stimmung bei seiner Ankunft als gespenstisch ruhig. In der Reportage *Again Korea Is Being Tested*, die am 12. November 1961 in der *New York Times* erschien, beschrieb Kalb Südkorea als ein Land, „wo in den Menschen keine Erinnerung mehr lebt an Zeiten, in denen das Geschick ihres Landes nicht verflucht, in denen ihr Leben nicht unglücklich war“.

Am Abend folgte René Burri den amerikanischen GIs in das Dorf Tae Song Dong, wo die Soldaten Ablenkung bei leichten Damen suchten. In einem Nachtclub machte Burri jene Fotografie, welche in der rechten Bildhälfte eine junge koreanische Prostituierte zeigt, die ihren halboffenen Mund lasziv an das Ohr eines Soldaten schmiegt. Die linke Hälfte der Aufnahme, wo ein weiteres, sich küssendes Paar erkennbar ist, liegt außerhalb des Fokus und trägt zur stimmungsvollen Komposition bei. Wie so oft sucht Burri hier einen Nebenschauplatz auf, rückt das scheinbar Beiläufige in den Mittelpunkt und erzählt dabei Geschichten, die immer das Menschliche zum Thema haben. [SH]

One of his countless journeys took the Swiss Magnum photographer René Burri to South Korea in 1961. Together with journalist Bernie Kalb, he was reporting for *The New York Times* about a country in which a clique of officers led by General Park Chung Hee had seized power two weeks previously through a putsch.

Upon arrival, René Burri experienced the atmosphere as eerily silent. In the feature *Again Korea Is Being Tested*, published in *The New York Times* on November 12, 1961, Kalb described South Korea as a country “in which people have no living recollection of times when their country’s fate was not damned, when their lives were not unhappy”.

In the evening, René Burri followed American GIs to the village Tae Song Dong, where the soldiers sought distraction with ladies of the night. In a nightclub, Burri took the photograph whose right half shows a young Korean prostitute caressing a soldier’s ear lasciviously with her half-open mouth. The left half of the image, where another kissing couple can be discerned, is out of focus and adds to the atmospheric composition. As so often, Burri seeks out a secondary venue, placing what seems inconsequential at the centre and telling stories invariably focused on the human element. [SH]

# Lot 165

**RENÉ BURRI**

(\* 1933)

**Tae Song Dong, South Korea 1961**

Vintage silver print  
16,9 x 25,2 cm (6.7 x 9.8 in)

Photographer’s copyright agency stamp on the reverse, annotations reading “GI’s aiming entertaining girls, Village Yon Sul Gol, north of Soeul, South Korea” and neg. number “61-15-41/13” in ink and pencil on the reverse

**€ 6.000 \***

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* René Burri, *One World Photographs* et collages 1950–1983, Bern 1984, p. 54; Hans-Michael Koetzle (ed.), *René Burri, Fotografien*, Berlin 2004, p. 325.



actual size

Vier Jahre nach der kubanischen Revolution von 1959 schickte Magnum René Burri mit dem Auftrag nach Kuba, Ernesto „Che“ Guevara anlässlich eines Interviews für das amerikanische Magazin *Look* zu fotografieren. Che Guevara, als Präsident der Nationalbank und Industrieminister der nach Fidel Castro zweitmächtigste Mann auf Kuba, hatte die amerikanische Starjournalistin Laura Bergquist persönlich auf die Zuckerinsel eingeladen. Vor Ort sollte sie sich ein Bild von den Erfolgen der Revolution machen. Die Atmosphäre des Gesprächs zwischen Che und der provozierend fragenden Reporterin wird Burri rückblickend als „angespannt“ bezeichnen.

Ihm selbst wird Che gleich zu Beginn barsch die Bitte abschlagen, die Jalousien öffnen zu dürfen, um die Lichtsituation im Raum zu verbessern. Auch wird er Burri während des dreistündigen Interviews, bei dem dieser sechs Filme belichten wird, keines Blickes würdigen. Burri wird später über die Entstehung seiner berühmtesten Aufnahme resümieren: „Ich konnte alle seine Eigenschaften ablichten, Charme, Überzeugungskunst und Wut. Aber kein einziges Mal hat er in die Kamera geschaut.“

Das Bild des stolzen, Havanna rauchenden Che wird nach dessen Ermordung 1967 durch das bolivianische Militär endgültig zu einer Ikone des unsterblichen Revolutionärs, nachdem die Illustrierte *Look* in ihrer Ausgabe vom 9. April 1963 das Bild nur klein und ganz am Ende der immerhin 12-seitigen Reportage gebracht hatte. Dieser Vintageabzug ist einer von nur 15 kurz nach der Aufnahme hergestellten Exemplaren. [AZ/MR]

Four years after the Cuban revolution in 1959, Magnum sent René Burri to Cuba to take photographs of Ernesto „Che“ Guevara during an interview for the widely-circulated American magazine *Look*. As President of the National Bank and Minister of Industry, Che Guevara was the second most powerful man in Cuba and had personally invited the American star journalist Laura Bergquist to the Sugar Island so that she could form her own opinion about the success of the revolution. In retrospect, Burri would describe the atmosphere of the conversation between Che and the reporter with her provocative questions as „tense“.

Right at the start, Che denied Burri his request to open the blinds to improve the lighting situation in the room. Furthermore, he would not deign to look at Burri during the six-hour interview, during which the photographer exposed six rolls of film. Later, Burri recalled the genesis of his most famous shot: „I could expose all of his characteristics: charm, power of persuasion and anger. But he did not look into the camera one single time.“

The picture of the proud, Havana-smoking Che was to become an icon of the immortal revolutionary after his murder by the Bolivian army in 1967, although the magazine *Look* only reproduced a small version at the very end of the feature, no less than 12 pages long, in its edition of April 9, 1963. This vintage print is one of only 15 produced shortly after the photograph was taken. [AZ/MR]

## Lot 166

**RENÉ BURRI**

(\* 1933)

**Che Guevara, Cuba 1963**

Vintage silver print  
15,4 x 23,2 cm (6.1 x 9.1 in)

Photographer's agency copyright stamp and various numerical notations (neg. no. "63-1-74-23") on the reverse, annotated in an unidentified hand in ink on the reverse.

€ 8.000 \*

€ 15.000 – 18.000

*LITERATURE* L. Bergquist, "Most revealing Report on Cuba since the missile Crisis", in: *Look*, April 9, 1963, p. 27; W. Manchester (ed.), *In our Time. The world as seen by Magnum*, London 1989, p. 287; Hans-Michael Koetzle (ed.), *René Burri. Fotografien*, Berlin 2003, p. 226-224; Hans-M. Koetzle (ed.), *Photo-Icons 1827-1991*, Cologne 2005, p. 264f.; Saul Corrales/Carlos T. Cairo (eds.), *Che Guevara. By the Photographers of the Cuban Revolution*, Havana 2006, p. 115; Carlos T. Cairo et al. (eds.), *René Burri. Un Mondo*, Valencia 2007, p. 59; Kirsten Lubben (ed.), *Magnum Contact Sheets*, Munich 2011, p. 142-143.



1960  
0355

actual size

Diese Ikone des 20. Jahrhunderts, die „beständigste politische Marke unserer Epoche“ (M. Casey), entstand anlässlich einer Gedenkveranstaltung, bei der Fidel Castro eine leidenschaftliche Rede vor Tausenden Anwesenden hielt und erstmals sein legendärer Schlachtruf „Patria o Muerte!“ fiel. Am Vortag waren 95 Menschen bei der Explosion des mit belgischer Munition eingelaufenen Frachtschiffes „La Coubre“ umgekommen, und man vermutete eine Sabotage der CIA. Das Ereignis war ein wichtiger Schritt im Prozess von Castros Annäherung an die UdSSR und damit ein Schritt hin zur Kubakrise von 1962, und letztlich auch für Ches spätere Abkehr von der kubanischen Politik.

Korda fotografierte mit seiner Leica M2 für die Zeitschrift *Revolución*. Nachdem er den *Máximo Líder* sowie die ebenfalls auf der Tribüne stehenden Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir aufgenommen hatte, erschien zufällig Che Guevara im Fokus seines 90-mm-Objektivs. Aus circa sechs Metern Entfernung gelangen Korda zwei Aufnahmen, ein Hoch- und ein Querformat, danach trat Che wieder aus dem Sichtfeld.

Der Höhepunkt der unvergleichlichen Verbreitung dieses Porträts, eines Details aus dem Querformat, setzte erst nach dem Tod des Revolutionärs ein, Vintageabzüge im engen Sinne sind wenige erhalten. Alle noch zu Lebzeiten Kordas direkt vom Negativ gezogenen Prints, erkennbar am Kratzer im Bereich des Sterns, gelten heute als gesuchte Sammlerstücke, die meisten davon stammen aus den 90ern. Der vorliegende Abzug darf daher aufgrund des frühen Printdatums als eine außerordentliche Rarität angesehen werden. [MR]

This icon of the 20th century, the “most enduring political brand of our epoch” (M. Casey) was taken at a commemorative event during which Fidel Castro made a passionate speech before thousands of people, uttering his legendary slogan “Patria o muerte!” for the first time. On the previous day, 95 people had died when the freighter “La Coubre”, carrying a shipment of Belgian ammunition, exploded; the CIA was suspected of sabotage. The result was an important step in the process of Castro’s rapprochement with the USSR, and thereby towards the Cuban Missile Crisis of 1962, and ultimately also for Che’s subsequent renunciation of Cuban politics.

Korda was taking photographs with his Leica M2 for the magazine *Revolución*. After capturing the *máximo líder* as well as Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir, who were also standing on the rostrum, Che Guevara appeared accidentally in the focus of his 90 mm lens. From a distance of about six meters, Korda managed to take two pictures, one in portrait and one in landscape format, before Che again vanished from his line of vision.

The high point of the incomparable dissemination of this portrait, a detail from the landscape format, was reached only after the revolutionary’s death; only a few vintage prints in the stricter sense are still extant. All the prints made directly from the negative during Korda’s lifetime – recognisable by the scratch in the vicinity of the star – are today considered sought-after collector’s items; most of them date from the 1990s. This print can be considered an extraordinary rarity because of the early printing date. [MR]

## Lot 167

**ALBERTO KORDA**

(1928 – 2001)

**‘Guerrillero Heroico’,  
Havana, March 5th, 1960**

Gelatin silver print,  
printed late 1960s / early 1970s  
25,3 x 20,1 cm (10 x 7.9 in)

Signed, titled, annotated and dated  
(“1987” referring to inscription date)  
by the photographer in pencil on the  
reverse

**€ 6.000**

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* Jean Larteguy, “Les Guerrilleros”, in: *Paris Match*, August 19, 1967; Mark Sanders/Cristina Vives (eds.), *Alberto Korda. A Revolutionary Lens*, Chicago 2000, p. 48; Christophe Loviny (ed.), *Korda sieht Kuba*, Munich 2003, p. 79; Saul Corrales/Carlos T. Cairo (eds.), *Che Guevara. By the Photographers of the Cuban Revolution*, Havana 2006, p. 16; Michael J. Casey (ed.), *Che’s Afterlife. The Legacy of an Image*, New York 2009.





Nach Abschluss seiner Ausbildung zum Luftfahrtsingenieur machte der 1938 in Mähren geborene, heute in Paris lebende Josef Koudelka seine ersten fotografischen Schritte bei einem Theatermagazin. Anfang der 60er Jahre begann der spätere Magnum-Fotograf, das Leben der Roma zu erkunden. Sein sozialdokumentarisches Werk *Gypsies*, das 1975 veröffentlicht wurde und bis zum heutigen Tag als eines der wichtigsten Fotobücher des 20. Jahrhunderts gilt, schildert das Leben dieser Menschen in bewegenden Schwarz-Weiß-Aufnahmen.

Die Lebensumstände, die häufig von Armut, Trostlosigkeit und Ausgrenzung geprägt sind, hinterlassen beim Betrachter ein oftmals bedrückendes, beklemmendes Gefühl. Das vorliegende Foto zeigt die Aufbahrung einer verstorbenen Frau im Haus einer Roma-Familie. Der leblose Körper ist gesäumt von trauernden Menschen. Unter ihnen befinden sich Kinder, von denen einzelne interessiert in die Kamera blicken.

Koudelka, der auf den Einsatz von künstlicher Beleuchtung verzichtet, zeigt auf diesem Foto eindrucksvoll, welche Kraft natürliches Licht in einer solchen Szenerie entwickeln kann. Das Tageslicht, das durch das kleine Fenster auf den offenen Sarg fällt, lässt einen hellen Korridor entstehen, während die trauernde Familie auf beiden Seiten in ein dunkles Grau gehüllt wird. [GK]

After completing a degree in aviation engineering, Josef Koudelka, born in Moravia in 1938 and a resident of Paris today, took his first steps as a photographer by working for a theatre magazine. In the early 1960s, the photographer, who would go on to become a Magnum member, began exploring the life of the Romani. His social documentary *Gypsies*, published in 1975 and still considered one of the most important photography books of the 20th century today, depicts the life of these people in moving black-and-white images.

Their circumstances, often marked by poverty, desolation and isolation, frequently leave the viewer with a depressing, oppressive feeling. The present photograph shows the laying-out of a dead woman in the house of a Romani family. The lifeless body is hemmed in by grieving people. Among them are children, some looking at the camera with interest.

With this photograph, Koudelka, who foreswore the use of artificial lighting, impressively demonstrates the power of natural light in such a scene. Daylight streaming through the small window onto the open coffin creates a bright corridor, while the mourning family on either side is shrouded in dark grey. [GK]

## Lot 168

**JOSEF KOUDEKA**

(\* 1938)

**Gypsies, Jarabina, Czechoslovakia 1963**

Gelatin silver print, printed  
in the 1970s  
28,4 x 44,8 cm (11.2 x 17.6 in)

Signed and annotated by the  
photographer in ink in the margin

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Robert Delpire (ed.),  
Koudelka, Verona 2006, pl. 67.



Der französische Magnum-Fotograf Bruno Barbey, seit mehr als 50 Jahren als Fotojournalist über alle Grenzen hinweg unterwegs, war Zeuge zahlloser Weltkrisen. Obwohl er sich nicht als „Kriegsfotograf“ versteht, hat er doch von den blutigen Konflikten in Nigeria, Vietnam, im Nahen Osten, in Bangladesch, Kambodscha, Nordirland, Irak und Kuwait berichtet. Barbeys Interesse galt dabei stets den historischen, kulturellen und sozialen Aspekten. Seine Bilder wurden von fast allen Zeitschriften der Welt veröffentlicht.

Kuwait befand sich zur Zeit der Entstehung des Fotos im Umbruch. 1961 wurde der britische Protektorsvertrag von 1899 aufgehoben und das Emirat unabhängig. Doch Gebietsforderungen seitens des Irak an Kuwait machte die weitere Stationierung britischer Truppen notwendig. Nur wenig später wurden diese teilweise durch Einheiten der Arabischen Liga ersetzt. Dennoch kam es wiederholt zu Grenzkonflikten mit dem benachbarten Irak.

Die unbefestigte Straße und die mit Werbeplakaten überfluteten Schaufenster kleiner Geschäfte bilden die Kulisse für einen Mann, tief gebeugt unter der schweren Last eines übermächtig wirkenden Fernsehers. Die Fotografie zeigt ein Land auf dem steinigen Weg in ein moderneres Zeitalter, ein Land zerrissen zwischen der de facto-Alleinherrschaft des Sabah-Clans und dem Streben nach westlichem Wohlstand. Die Fotografie erzählt die Geschichte einer Nation im Umbruch und dies in einer Sprache, die, wie Barbey unterstreicht, überall auf der Welt verstanden würde. [CM]

The French Magnum photographer Bruno Barbey, who has spent more than 50 years crisscrossing the world's borders as a photo journalist, has witnessed innumerable world crises. Although he does not consider himself a "war photographer", he has reported on the violent conflicts in Nigeria, Vietnam, the Middle East, Bangladesh, Cambodia, Northern Ireland, Iraq and Kuwait. Barbey's interest was always focused on historical, cultural and social aspects. His images have been published by almost all the magazines in the world.

At the time this picture was taken, Kuwait was in a phase of transformation. In 1961, the 1899 treaty agreeing to a British protectorate was annulled, and the Emirate became independent. However, Iraqi claims for Kuwait's territory made the continued stationing of British troops necessary. Only shortly thereafter, these were partially replaced by units of the Arab League. Still, border conflicts with neighbouring Iraq continued.

The dirt road and the shop windows covered with advertising posters form the backdrop for a man bent double under the heavy weight of a TV set, which seems on the verge of overpowering him. The photograph shows a country on the stony road to more modern times, a country torn between the de facto autarchy of the Sabah Clan and striving for Western affluence. The photograph tells the story of a nation in turmoil, and it does so in a language which - as Barbey emphasises - would be understood anywhere in the world. [CM]

# Lot 169

**BRUNO BARBEY**

(\* 1941)

**Kuwait City, 1965**

Vintage silver print

26,2 x 19,8 cm (10.3 x 7.8 in)

Photographer's copyright stamp and press archive stamp on the reverse, various notations in unknown hands on the reverse

**€ 2.800 \***

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Bruno Barbey, *Rétrospective* (Passages), Paris 2006.





An dem Zyklus *The Italians* arbeitete der in Marokko geborene Franzose Bruno Barbey von 1961 bis 1964 – es war seine erste große, erste wichtige Arbeit im Selbstauftrag, schon keine Fingerübung mehr, sondern ein ambitioniertes, an Robert Frank geschultes Vorhaben, das den damals 20-jährigen als engagierten, experimentierfreudigen, talentierten Fotografen ausweist, der nicht weniger als eine dokumentarische Strategie jenseits der Reportage sucht.

Barbey sah in den Italienern Protagonisten einer kleinen „Bühnenwelt“, es ging ihm darum, den Geist einer Nation fotografisch zu erfassen. Nichts entging seiner schwarzen Leica M2 (Lot 073), die ebenfalls zur Versteigerung gelangt. Er lichtete Straßenhunde, Nonnen, Arbeiter, Kinder, Bettler und Mitglieder der Mafia ab – sie alle zeigten keinerlei Scheu vor seiner Kamera.

Dies wird besonders auf jenem Bild deutlich, das drei Männer hinter einem Billardtisch sitzend zeigt. Ihr Blick ist starr, ihre Haltung ruhig, aber keinesfalls beruhigend. Obwohl regungslos, scheinen die drei Männer den gesamten Raum zu beherrschen. Der Billardtisch verschafft ihnen den gebührenden Abstand zu ihrer Umwelt – er hält auch uns auf Distanz.

Jahre später gipfelte Barbey's fotografische Arbeit über Italien und die Italiener, seine wie er es nannte „emotionale Reise“, in der wunderbaren Publikation *The Italians*. Bereits 1966 hatte ihm der Zyklus die Türen zu Magnum geöffnet. [CM]

The Moroccan-born Frenchman Brno Barbey worked on his cycle *The Italians* from 1961 to 1964 – it was his first large-scale, major, self-commissioned work, no longer a student's exercise, but an ambitious undertaking in the style of Robert Frank. It shows the 20-year-old as a committed, talented photographer with a knack for experimenting, seeking no less than a documentary strategy beyond reportage.

Barbey saw the Italians as protagonists of a small “stage world”, and he was out to capture the spirit of a nation in photography. His black Leica M2, which is also being auctioned (lot 073), missed nothing. He photographed street dogs, nuns, workers, children, beggars and Mafia members – none of them displaying any kind of camera shyness.

This is particularly obvious in the picture showing three men sitting behind a pool table. Their gaze is fixed, their posture calm, but by no means reassuring. Although they are motionless, the three men seem to dominate the entire room. The pool table gives them the necessary distance from their surroundings – it keeps us at a distance as well.

Years later, Barbey's photographic work focusing on Italy and the Italians – his “emotional journey”, as he called it – culminated in the wonderful publication *The Italians*. As early as 1966, the cycle had opened the doors to Magnum to him. [CM]

## Lot 170

### BRUNO BARBEY

(\* 1941)

### 'The Italiens', c. 1964

3 Vintage silver prints  
each c. 20 x 30 cm (7.9 x 11.8 in)

Each with the photographer's  
copyright stamp and various notations  
in unknown hands on the reverse

€ 6.000 \*

€ 10.000 – 12.000

*LITERATURE* Philippe Daudy (ed.), Naples.  
Photographies de Bruno Barbey, Lausanne 1964;  
Brigitte Lardonis (ed.) Magnum, London  
2009, S. 39; Bruno Barbey, Les Italiens, Maison  
Européenne de la Photographie, Paris 1999,  
p. 69 [photograph 1].



Thomas Hoepker zählt zu den erfolgreichsten deutschen Fotografen der Gegenwart. Von 1964 bis 1989 war Hoepker für das Magazin *Stern* tätig, von 2002 bis 2007 leitete er als Präsident die Agentur Magnum, deren Vollmitglied er seit 1989 ist – als erster deutscher Fotograf. Als er sich 1964 in Borneo aufhielt, befand sich die drittgrößte Insel der Welt in einem territorialen Konflikt zwischen Indonesien und Malaysia, der bis 1966 dauern sollte. Auf dieser Reise entstand auch diese hier vorliegende Fotografie von Kindern des Iban-Stammes.

Die zwölf Kinder stehen aufgereiht auf einer steilen Treppe, die zu einem typischen Langhaus führt, in dem eine gesamte Dorfgemeinschaft traditionellerweise zusammenlebt und das mehrere hundert Meter lang sein kann. In diesen Pfahlbauten aus Bambus befinden sich sämtliche Wohn-, Arbeits- und Lagermöglichkeiten. Wie dieses Bild stehen viele von Hoepkers Aufnahmen in der Tradition einer teilnehmenden, am Menschen interessierten Reportage, wie sie unmittelbar nach 1945 zu einer zweiten Blüte fand. [VKE]

Thomas Hoepker is among the most successful present-day German photographers. From 1964 to 1989 Hoepker worked for the magazine *Stern*; from 2002 to 2007 he was President of the Magnum Agency, whose full member he became in 1989 – the first German photographer to do so. When he visited Borneo in 1964, the world's third-largest island was embroiled in a territorial conflict between Indonesia and Malaysia which was to continue until 1966. During this journey, the present photograph was taken, depicting children of the Iban tribe.

The twelve children are lined up on a steep stairway leading to a typical longhouse, in which an entire village usually lives together and which can be several hundred metres long. These stilt houses constructed of bamboo contain all the living, working and storage quarters. This photograph, like many of Hoepker's images, stands in the tradition of an involved style of reportage which is interested in people – a style which had its second heyday immediately after 1945. [VKE]

**Lot 171**

**THOMAS HOEPKER**

(\* 1936)

**Children of the Iban tribe,  
Borneo 1964**

Vintage silver print  
34,3 x 22,7 cm (13.5 x 8.9 in)

Signed and annotated by the  
photographer in pencil on the reverse,  
"Pontis Photo" stamp and photo-  
grapher's studio stamp on the reverse

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000

*LITERATURE* Ulrich Pohlmann (ed.), Thomas Hoepker.  
Photographien 1955–2005, Munich 2005, p. 246.



Thomas Hoepker - erster deutscher Magnum Fotograf - bekam 1966 vom Magazin *Stern* den Auftrag den Schwergewichtsboxer Muhammad Ali zu porträtieren und begleitete diesen über einen längeren Zeitraum. Dabei entstand ein einmaliges fotografisches Zeugnis des Ausnahmesportlers.

Die vorliegende Fotografie, aufgenommen mit der Leica MP-88, zeigt Ali in konfrontierender Boxerpose direkt in die Kamera blickend, seine geballte Faust unmittelbar vor der Linse im Bildvordergrund. Dabei handelt es sich um den einzigen Vintage-Print dieser Aufnahme aus dem Besitz des Fotografen, den er selbst in der Dunkelkammer geprintet hat. Es wird zum wichtigsten Bild in der Karriere von Muhammad Ali. Hoepker selbst erinnert sich folgendermaßen an die Entstehung: „An einem anderen Abend, beim Training sieht [...] der Champ mich abseits im Schatten stehen. Er kommt zu mir rüber und zielt mit der Faust auf meine Leica - links, ‚bumm‘, rechts, ‚bumm!‘, links! Das Licht ist miserabel, erbärmlich schwach. Ich versuche die Faust scharf zu kriegen, habe gerade mal drei Aufnahmen im Kasten, da tänzelt Ali zurück zu seiner Boxbirne.“

Diese legendäre Aufnahme überzeugt durch inhaltliche Dichte, kompositorisches Feingefühl und technische Brillanz und zeugt zudem von Hoepkers außergewöhnlichem Talent, den richtigen Augenblick einzufangen und eine große Geschichte mit nur einem Bild zu erzählen. Dieses Los begleiten zwei weitere Fotografien, die von der stimmigen Zusammenarbeit zwischen Hoepker und Ali berichten. Schuss und Gegenschuss: Ali fotografiert seinen Porträtisten Hoepker mit der Leica MP-88 und dieser lichtet Ali dabei mit seiner Leica ab. [VKE]

Thomas Hoepker - In 1966 Thomas Hoepker - the first German Magnum photographer - was commissioned by the magazine *Stern* to portray the heavyweight boxer Muhammad Ali, so he accompanied Ali over a lengthy period of time. This resulted in a unique photographic image of this exceptional athlete.

The present photograph, taken with the Leica MP-88, shows Ali in a confrontational boxing pose, looking straight into the camera with his clenched fist directly in front of the lens in the foreground. This is the only vintage print of the image from the holdings of the photographer, who printed it himself in the darkroom. It was to become the most important picture of Muhammad Ali's career. Hoepker himself recalls its genesis: "During his training session on another evening the champ [...] sees me standing on the sidelines, in the shadow. He comes over and aims his fist at my Leica - left, 'wham', right, 'wham!', left! The light is terrible, miserably low. I try to get the fist into focus, and just when I have only three images in the can, Ali prances back to his punching bag."

This legendary photo is convincing in its density of content, its compositional sensitivity and its technical brilliance, and it also gives testimony to Hoepker's extraordinary talent of capturing the right moment and telling a grand story with only one image. This lot is accompanied by two further photographs documenting the harmonious cooperation between Hoepker and Ali. Shot and counter-shot: Ali takes a photo of his portraitist Hoepker using the Leica MP-88, and Hoepker photographs Ali at the same time with his Leica. [VKE]

## Lot 172

**THOMAS HOEPKER**  
(\* 1936)  
**Muhammad Ali,**  
**Chicago 1966**

Vintage silver print, comes with two signed and stamped iris prints  
27,5 x 20,8 cm (10.8 x 8.2 in)

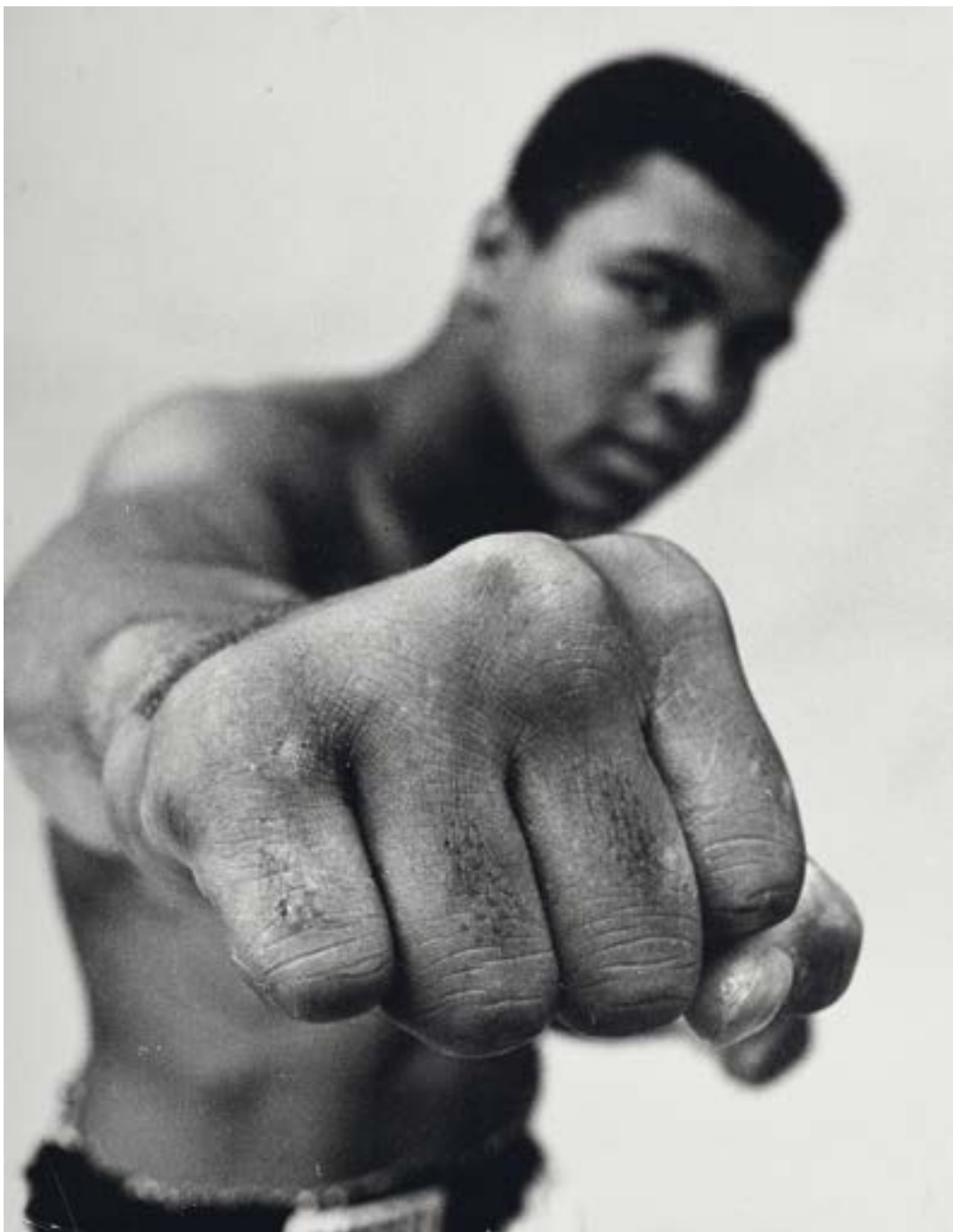
Signed by the photographer in pencil on the reverse, several agency copyright labels with typographic inscriptions (one of them reading "Chicago, 1966. Muhammad Ali demonstrating his punch, which had the same power as a 3 ton blow") and various numerical notations on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 8.000  
€ 15.000 – 18.000

LITERATURE Ulrich Pohlmann (ed.), Thomas Hoepker Photographien 1955–2005, Munich 2005, p. 60; Magnum Contact Sheets, Munich 2011, p. 158.





Die vorliegende Fotografie, ein Werbemittel der Firma Leitz, wurde im werkseigenen Labor vergrößert und mit einem einbelichteten Leica-Schriftzug versehen. Im Gegensatz zu konventionellen Werbemitteln, die den Fokus auf Kameras und deren technische Besonderheiten legen, fungierten die auf Karton kaschierten Vergrößerungen, sogenannte „Leihvergrößerungen“, als Leistungsbeweise der Firma und wurden an Leica-Fachhändler und Vertretungen weltweit ausgeliehen.

Die Aufnahme entstand im Rahmen einer Siegerehrung bei den Olympischen Spielen in Innsbruck 1964 und zeigt eine Ansammlung internationaler Pressefotografen, die um das beste Motiv ringen. Der gelungene Gegenschuss macht auf humorvolle Weise die Stärke von Leica im journalistischen Bereich deutlich. Die Tatsache, dass hier zehn von fünfzehn Kameras aus dem Hause Leitz stammen, darunter die Modelle M2, M3 und MP, bestätigt eindrucksvoll den Status der Leica im Pressekontext. Zweifelsohne gab es keine geeignetere Plattform als Olympia, um einem internationalen Publikum genau diese Botschaft zu vermitteln. [CG]

The present photograph, a Leitz Company advertisement, was enlarged by the company laboratory; the exposure features an integrated, “watermarked” Leica logo. Unlike conventional advertising materials, which focused on cameras and their technical specifications, these enlargements laminated onto carton, so-called “enlargements for loan”, served to document the firm’s accomplishments and were loaned to Leica retailers and representatives worldwide.

The photograph was taken at an award ceremony at the 1964 Olympic Games in Innsbruck, showing a throng of international press photographers fighting for the best shot. This counter-shot demonstrates Leica’s strength in the journalistic field in a humorous fashion. The fact that out of fifteen cameras visible here, ten were made by Leitz, including the M2, M3 and MP models, is an impressive confirmation of Leica’s status in the press world. Surely a better platform than the Olympics to convey this message to an international audience could not be imagined. [CG]

**Lot 173**

**LEICA ADVERTISING**

**International press, Olympics,  
Innsbruck 1964**

Gelatin silver print, mounted  
on cardboard  
c. 40 x 60 cm (15.7 x 23.6 in)

**€ 2.000**

€ 4.000 – 5.000



Die in Wien geborene Lisl Steiner emigrierte 1938 mit ihrer Familie nach Buenos Aires und war zunächst in der südamerikanischen Filmindustrie beschäftigt, bevor sie sich dem Fotojournalismus zuwandte. Als Reporterin arbeitete sie für argentinische und brasilianische Magazine, später auch für die *New York Times*, *Life* oder das *Time Magazine*. Ab 1949 fotografierte Steiner zahlreiche KünstlerInnen, MusikerInnen und andere Berühmtheiten.

Die vorliegende Aufnahme entstand 1975 in einer Umkleidekabine des Fußballvereins New York Cosmos. Durch ihre guten Kontakte und ihre Bekanntschaft mit Pelé fand Steiner Zugang zu Räumlichkeiten, die Frauen normalerweise verschlossen blieben. Als einzige dort anwesende Frau hielt sie eine herzliche Umarmung zweier großer Persönlichkeiten fotografisch fest. Da wäre zum einen der berühmte Förderer des Clubs, Henry Kissinger, zum anderen der Weltstar Pelé, der erstmals einen gewissen Glamour in den damals eher unpopulären US-Fußball brachte.

Die Fotografie, die Steiner mit einer Leica M3 und 35 mm-Objektiv aufnahm, zeigt deutlich die Ränder des Negativs mit angedeuteter Perforierung, was weniger als Nachweis für die Vollständigkeit der Aufnahme gedacht war, vielmehr als bewusstes Stilmittel die Bildfindung vignettiert. [CG]

Born in Vienna, Lisl Steiner emigrated to Buenos Aires with her family in 1938. She worked in the South American film industry before turning to photo journalism. As a reporter, she worked for Argentinean and Brazilian magazines, later also for *The New York Times*, *Life* and *Time Magazine*. From 1949 onwards, Steiner photographed many artists, musicians and other celebrities.

The present photograph was taken in a locker-room of the football club New York Cosmos in 1975. Because of her good contacts and her acquaintance with Pelé, Steiner got access to locations normally barred to women. The only woman present here, she documented a warm embrace between two great personalities in a photograph. We have here the famous supporter of the club, Henry Kissinger, and on the other hand the world star Pelé, the first to bring a certain glamour to US football, a relatively unpopular sport at the time.

The photograph Steiner took with a Leica M3 and a 35 mm lens clearly shows the edges of the negative, with its perforations barely visible - less as a proof of the completeness of the shot, rather as a conscious stylistic decision. [CG]

# Lot 174

**LISL STEINER**

(\* 1927)

**Henry Kissinger und Pelé,  
New York 1967**

Gelatin silver print, printed later  
23,3 x 35,5 cm (9.2 x 14 in)

Signed, annotated and dated by the  
photographer in pencil on the reverse

**€ 1.200**

€ 2.000 – 2.500

*LITERATURE* Anna Auer/Kunsthalle Wien (eds.),  
Übersee. Flucht und Emigration Österreichischer  
Fotografen 1920–1940, Vienna 1997, p. 222; Inter-  
view with Lisl Steiner March 7th 2014.







Christian Skreins Fotografie der vier Beatles am Hamburger Flughafen von 1965 ist, wie viele seiner Bilder bekannter Persönlichkeiten der 1960er Jahre, kein schlichtes Künstlerporträt, sondern eine historische Momentaufnahme, dynamisch im visuellen Zugriff, stilsicher komponiert, komplex in der Bildsprache.

Skrein verlässt sich als Kind seiner Zeit auf seine Intuition, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein und im richtigen Augenblick abzdrukken. In seiner nur zehnjährigen Laufbahn als Fotograf lässt er sich nicht in ein Raster pressen, ist in der inszenierten Werbe- und Modofotografie genauso zu Hause, wie er sich auf dem Feld der Street Photography oder dokumentarischen Fotografie betätigt. Selbst Teil der Wiener Gruppe und Kunstszene um die 68er AktionistInnen, arbeitet er in Mailand sowie New York, verkehrt mit Rockstars, Models oder Künstlern – unter ihnen kein Geringerer als Andy Warhol.

Auch in der mit einer Leica M3 aufgenommenen Fotografie der Beatles gelingt ihm eine komplexe, dichte Bildinszenierung mit dem gewissen ironischen Twist: Im Vordergrund die vier in einer vertikalen Linie die Bordtreppe hinabsteigenden Musiker, im Hintergrund horizontal auf der Maschine zu sehen die Buchstaben „BEA“; automatisch vervollständigt der Betrachter die Lettern und assoziiert „Beatles“. Tatsächlich handelt es sich dabei um das Logo der British Airways. Bei diesem Treffen des damals erst 19-jährigen Skrein mit den Weltstars sind sie von seiner Ungezwungenheit so beeindruckt, dass sie ihn persönlich zu den Dreharbeiten ihres Films *Help* in Obertauern einladen. Dort entsteht jene bekannte Serie der „Fab Four“ im Schnee, die die Gruppe beim Dreh und in unbeobachteten, intimen Momenten zeigt. [JP]

Like many of his images of well-known personalities of the 1960s, Christian Skrein's photograph of the four Beatles at Hamburg's airport in 1965 is not a mere artists' portrait, but the documentation of a historical moment, dynamic in its visual approach, stylistically assured, complex in its visual language.

A child of his time, Skrein relied on his intuition, sure that he would be in the right place at the right time, releasing the shutter at the right moment. Throughout his career as a photographer, which only spanned ten years, he refused to be pigeonholed, feeling equally at home with staged advertising and fashion shots as in the field of street photography and documentary work. A part of the group and art scene surrounding the Viennese Actionists of 1968, he worked in Milan and New York, hobnobbing with rock stars, models and artists – no less than Andy Warhol among them.

In this photograph of the Beatles, taken with a Leica M3, he achieves a complex, dense staging with a certain ironic twist: in the foreground, one sees the four musicians descending the boarding ramp in a vertical line; in the background the horizontal letters “BEA” on the airplane are automatically completed in the viewer's mind to form the word “Beatles”. Actually, it was the British Airways logo. During this encounter between the 19-year-old Skrein and the world stars, they were so impressed with his easy informality that they invited him personally to the set of their film *Help* in Obertauern. There, the well-known series of the “Fab Four” in the snow was taken, depicting the group during the film's shooting and in unobserved, intimate moments. [JP]

## Lot 175

**CHRISTIAN SKREIN**

(\* 1945)

**Beatles, Hamburg 1965**

Gelatin silver print,  
early large format exhibition print  
40 x 60 cm (15.7 x 23.6 in)

Signed and dated by the photographer in ink in the image lower edge, signed, dated and annotated “Leica M3” by him in ink and pencil on the reverse, his name stamp, copyright stamp and several exhibition stamps (Wien Museum, 2008; Lentos Kunstmuseum Linz, 2002; Museum Joanneum Graz, 2002) on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 2.400  
€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Christian Skrein, *My Way*. Photographs of the 60ies, Vienna 2008, p. 79.



Der walisische Fotojournalist Philip Jones Griffiths wurde maßgeblich durch seine schonungslose Dokumentation des Vietnamkrieges bekannt. Sein 1971 als Buch erschienenes Hauptwerk *Vietnam Inc.* zählt zu den Klassikern des Fotojournalismus. Griffiths, der 1966 von Magnum beauftragt seine erste von zahlreichen Vietnamreisen antrat, spürte eine tiefe Verbundenheit mit dem Land und seinen Bewohnern, die ihn sein ganzes Leben lang begleitete.

Die ersten drei Jahre an seinem neuen Arbeitsplatz waren allerdings geprägt von Elend, Krieg und Gräueltaten. Diese Eindrücke bannte Griffiths auf Film und erregte damit internationales Aufsehen. Der ungeschönte Blick auf Kriegssituationen und vor allem die Dokumentation des Leids der Betroffenen brachte eine weitreichende Diskussion ins Rollen. Seine Bilder zeigen vorwiegend die Auswirkungen der Gefechte auf die Zivilbevölkerung, speziell auf Frauen und Kinder und mittendrin US-Soldaten, die teilweise überfordert bzw. ratlos wirken.

Die vorliegende Fotografie zeigt eine Frau in traditioneller Kleidung bei ihrer Arbeit auf einem Reisfeld. Ihr Blick ist auf drei amerikanische Soldaten gerichtet, die sich auf sie zubewegen. Griffiths, der jahrelang auch die Präsidentschaft von Magnum innehatte, beweist mit diesem Bild sein Gespür für Kontraste und Gegensätze. Die erfassten Personen unterscheiden sich nicht nur durch Geschlecht, sozialen Status und Kleidung, sondern auch durch konträre Positionen in einem militärischen Besatzungsszenario. [GK]

The Welsh photo journalist Philip Jones Griffiths became known chiefly for his unsparing documentation of the Vietnam War. His main work, *Vietnam Inc.*, published as a book in 1971, is one of the classics of photo journalism. Griffiths, who embarked upon his first of many trips to Vietnam in 1966 at the behest of Magnum, felt a profound connection with the country and its inhabitants which was to last his entire lifetime.

The first three years at his new post, however, were marked by misery, war and scenes of atrocity. Griffiths captured these on film, attracting international attention. The unadorned view of war situations and especially the documentation of the victims' suffering sparked extensive discussions. His images show mainly the effects of combat on the civilian population, especially women and children, with US soldiers among them seeming overwhelmed and perplexed.

The present photograph shows a woman in traditional dress working in a paddy field. Her gaze is trained on three American soldiers moving towards her. Here, Griffiths, the president of Magnum for many years, once again proved his instinct for contrasts and opposites. The persons in the picture are not only of different gender, social status and dress, but they also represent opposite sides in a military occupation scenario. [GK]

# Lot 176

**PHILIP JONES GRIFFITHS**

(1936 – 2008)

**Mekong River, Vietnam 1967**

Vintage silver print  
22,8 x 33,3 cm (9 x 13.1 in)

Photographer's agency stamp  
on the reverse

**€ 2.000 \***

€ 3.500 – 4.000

*LITERATURE* Philip Jones Griffiths, *Vietnam Inc.*  
Philip Jones Griffiths, London 2001, p. 28–29.





Eine Konstruktion aus Metall verstellt auf der Fotografie von Hiroji Kubota den Blick auf einen Mann, der sich zusätzlich hinter einer dunklen Sonnenbrille versteckt. Dennoch gibt ein kleines und trotzdem zentrales Detail Aufschluss über ihn. Seine Armbinde, die in der Mitte der Aufnahme zu erkennen ist, entlarvt den Mann als einen der Anführer der Black Panther Party, einer Organisation, die sich nach dem Attentat auf Malcolm X als Bürgerrechtsbewegung innerhalb der afro-amerikanischen Community formierte.

Die Gruppe hatte es sich zum Ziel gesetzt, gesellschaftliche Unterdrückung aufgrund der Hautfarbe zu bekämpfen sowie Selbstschutzmaßnahmen gegen den aufkeimenden Rassismus zu forcieren. Aufgrund von kontinuierlichen Unruhen kam es insbesondere in dieser Zeit immer wieder zu illegalen Hausdurchsuchungen und willkürlichen Verhaftungen seitens der Polizei und des FBI, auf welche die Black Panther Party erneut mit Vergeltungsschlägen reagierte.

Magnum-Fotograf Hiroji Kubota legte den Grundstein für seine fotografische Karriere, als er Anfang der 60er Jahre in die USA reist. Zu seinen ersten Aufnahmen gehören Bilddokumente vom Marsch auf Washington, von der berühmten „I Have a Dream“-Ansprache von Martin Luther King sowie Fotoserien in den Südstaaten. Die vorliegende Aufnahme entstand 1969 in Chicago, in einer Phase, in der die Black Panther Party ihren Höhepunkt mit fast 100 gemeinsam operierenden lokalen Gruppen verzeichnen konnte und verweist somit auf ein bedeutendes Kapitel in der amerikanischen Geschichte. [GK]

In Hiroji Kubota's photograph a metal construction obscures our view of a man who has sought additional cover behind a pair of dark sunglasses. Still, one small yet essential detail speaks about him: his armband, which can be seen in the middle of the picture, reveals him as a leader of the Black Panther Party, an organisation which formed after the assassination of Malcolm X as a civil rights movement within the Afro-American community.

The group's goals were to fight social repression based on skin colour and to force measures of self-protection against nascent racism. Due to continuous unrest, the police and FBI carried out repeated illegal house searches and arbitrary arrests during this period, to which the Black Panther Party retaliated with further attacks.

Magnum photographer Hiroji Kubota laid the foundation for his career as a photographer when he travelled to the USA in the early 1960s. Among his first photographs are visual documents of the March on Washington, of Martin Luther King's famous "I Have a Dream" speech, and photograph series shot in the South of the USA. The present image was taken in Chicago in 1969, at a time when the Black Panther Party had reached the height of its trajectory, with almost 100 local groups acting in concert, and thus it portrays an important chapter in American history. [GK]

# Lot 177

**HIROJI KUBOTA**

(\* 1939)

**The Black Panthers top leader,  
Chicago 1969**

Gelatin silver print, printed later  
29 x 19,5 cm (11.4 x 7.7 in)

Signed by the photographer in ink in the margin, annotated "The Black Panther's top leader whose name is unknown, Chicago, Ill., U.S.A., 1969" by him in pencil on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 1.600 \*  
€ 3.000 – 3.500

LITERATURE Hiroji Kubota, Portfolio - USA. Black Panthers, 1969.





In Abbas' Werk zeigt sich seine Faszination für Gesellschaften im Umbruch, vor allem für religiös bedingten Wandel. Abbas, der 1981 Vollmitglied bei Magnum wurde, erzählt über dieses Bild: „Es war später Vormittag und ich kehrte gerade in mein Hotel zurück, nachdem ich auf der Suche nach Gefechten, vergeblich, durch die Straßen von Belfast gestreunt war. Plötzlich höre ich eine Explosion, so laut, dass es sich zweifelsohne um eine Bombe handeln muss. Ich schnappe mir meine Kameratasche und renne in Richtung der Explosion, rechtzeitig um die Verwundeten zu sehen, die gerade geborgen werden. Später behauptete die IRA, sie habe sich mit der Warnung verspätet – wie sie es meistens tat – um die Explosionsstelle räumen zu lassen.“

Die vorliegende Fotografie wurde mit der Leica M4 (Los 072) aufgenommen und meist in oben wie unten beschnittener Form publiziert. Dadurch wurde das Motiv nicht nur dramatisiert, indem der Eindruck erweckt wurde, man stünde unmittelbar bei den Helfern und vor dem Bombenopfer. Auch Teile des Unterleibs der Frau fielen durch den Anschnitt weg. Dieser Abzug – der direkt aus dem Besitz des Fotografen stammt – zeigt im vollständigen Aufnahmeformat auch die bandagierten Beine der Verletzten und erklärt so ihr schmerzverzerrtes Gesicht. Stilistisch gesehen, beeindruckt dieses Lot durch Abbas' Stilsicherheit, die sich durch eine detailreiche Bildsprache und ein Gespür für den richtigen Augenblick auszeichnet. [CG]

Abbas' work reflects his fascination for societies in revolt, especially for religiously motivated change. Abbas, who became a full Magnum member in 1981, talks about the present picture: “It was late morning and I had just returned to my hotel after roaming the streets of Belfast for action – in vain. Suddenly I hear an explosion, so loud that it leaves no doubt it is a bomb. I grab my camera bag and run towards the direction of the explosion, in time to see the wounded being evacuated. Later on the IRA claimed it was late in issuing a warning – as it usually did – for the site of the explosion to be cleared.”

The present photograph was taken with the Leica M4 (lot 072) and was usually published cropped at the top and bottom. This not only dramatised the motif by creating the impression that the viewer stands right among the helpers and in front of the bomb victim. Parts of the woman's lower body were also cropped and thus lost to the viewer. This print – from the photographer's own holdings – shows the full format of the image, including the bandaged legs of the wounded woman, thus explaining her face contorted by pain. Stylistically, this lot is impressive due to Abbas' sense of style, characterised by a highly detailed visual language and an instinct for the right moment. [CG]

## Lot 178

**ABBAS**

(\* 1944)

**Bomb explosion,  
Belfast, North Ireland 1972**

Vintage silver print,  
unique large format print  
59,5 x 49,5 cm (23.4 x 19.5 in)

Photographer's blindstamp (Farsi) in the image lower right, his studio stamp and agency stamp on the reverse, signed, annotated “Print vintage and unique, Bomb explosion – Belfast 1972” and dated by Abbas in pencil on the reverse, comes with signed certificate of authenticity

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 5.000**

€ 8.000 – 10.000

*LITERATURE* W. Manchester (ed.), *In our Time. The world as seen by Magnum photographers*, London 1989, p. 79 (Abb.); Interview with Abbas, February 3rd 2014.



Chris Steele-Perkins ist 29 Jahre alt, als er in die Londoner Welt der sogenannten Teds eintaucht. "A night out with the Teds was generally a good crack - sometimes some violence, some vomit on the carpet, but generally a rock'n'roll party", erinnert sich der Fotograf. Die Teds oder auch Teddy Boys waren eine vorrangige gesellschaftliche, denn politische Bewegung die sich zu Beginn der 1950er Jahre in London entwickelte.

Kennzeichnend für die Teds sind die großen Haartollen im Elvis-Stil, enge Hosen und knielange Jacketts mit breitem Revers, wie sie zu Zeiten des britischen Königs Edward VII populär waren, womit sie sich modetechnisch über die Mittelklasse stellten und sich nicht als Subkultur verstanden wissen wollten. Ihre Musik war der amerikanische Rock'n'Roll, weswegen sie von der bürgerlichen Schicht angefeindet wurden. Steele-Perkins' Interesse an den unterschiedlichen gesellschaftlichen Szenen Großbritanniens fand Niederschlag in zahlreichen Büchern. Seine Dokumentation über die Teds mündete im legendären Bildband *The Teds*, begleitet von Texten von Richard Smith. [VKE]

Chris Steele-Perkins was 29 years old when he immersed himself in the London world of the so-called Teds. "A night out with the Teds was generally a good crack - sometimes some violence, some vomit on the carpet, but generally a rock'n'roll party", he photographer recalls. The Teds, also known as Teddy Boys, were a social rather than a political movement developing in London in the early 1950s.

The Teds' trademarks were large, Elvis-like quiffs, tight trousers and knee-length jackets with broad lapels, the kind popular during the times of the British King Edward VII, thereby demonstrating their fashion superiority over the middle class. They did not consider theirs a subculture. Their music was American rock'n'roll, arousing the hostility of the middle class. Steele-Perkins' interest in Great Britain's various social scenes is documented by numerous books. His documentation of the Teds led to the publishing of the legendary coffee-table book *The Teds*, featuring texts by Richard Smith. [VKE]

**Lot 179**

**CHRIS STEELE-PERKINS**

(\* 1947)

**Barry Ransome in The Castle  
(from 'The Teds'),  
Old Kent Road, London 1976**

Vintage silver print  
33,6 x 22,5 cm (13.2 x 8.9 in)

Signed, titled and annotated  
"Vintage" by the photographer in  
pencil and ink on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 3.000**  
€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* W. Manchester (ed.), In our Time. The world as seen by Magnum photographers, London 1989, p. 211; Chris Steele-Perkins/Richard Smith (eds.), The Teds, Stockport 2002, p. 11.







Fast drei Millionen Menschen, davon fast zwei Millionen Ghanaer, mussten 1983 binnen 14 Tagen Nigeria verlassen, als die Bundesrepublik sich kurzerhand entschloss, das Problem ihrer angeschlagenen Wirtschaft durch die Abschiebung von Zuwanderern zu lösen – das sind die Eckdaten der größten Völkerwanderung in Afrikas jüngerer Geschichte. Chris Steele-Perkins, damals schon weitgereister Fotograf und seit jenem Jahr auch Vollmitglied von Magnum, war vor Ort und konnte im Grenzbereich des benachbarten Ghana die humanitäre Tragödie mit seiner Leica M4 dokumentieren und durch die Veröffentlichung dieser Fotografien in westlichen Magazinen auch sichtbar machen. Die vorliegende Aufnahme machte Steele-Perkins vom Fahrzeug einer Hilfsorganisation aus, die Brote an die Menschen verteilten, die an den Straßenrändern zu Tausenden kampierten. [VKE]

Nearly three million people, almost two million Ghanaians among them, had to leave Nigeria within two weeks in 1983, when the Federal Republic suddenly decided to solve the problem of its failing economy by deporting immigrants – such are the figures behind the greatest migration of nations in Africa's recent history. Chris Steele-Perkins, already a well-travelled photographer at the time and also a full member of Magnum since that year, was present and able to document the humanitarian tragedy in the border areas of neighbouring Ghana with his Leica M4. The publication of these photographs in Western magazines made the tragedy visible. The present image was taken by Steele-Perkins from the vehicle of an aid organisation distributing loaves of bread to people camping out by the thousands on the roadsides. [VKE]

**Lot 180**

**CHRIS STEELE-PERKINS**

(\* 1947)

**Bread thrown to Ghanaian returners,  
1983**

Vintage silver print  
22,8 x 33,8 cm (9 x 13.3 in)

Signed, titled and annotated  
"Vintage" by the photographer in  
pencil and ink on the reverse,  
his copyright agency stamp on the  
reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 2.600**  
€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* | Grandi Fotografi di Magnum Photos,  
Milan 2005.



Magnum-Fotograf Ian Berry beschäftigt sich seit mehr als sechzig Jahren mit den Auswirkungen des Apartheidsystems auf die südafrikanische Gesellschaft. Seine Fotoreportagen sind Zeitdokumente eines Landes und seiner Geschichte, die einerseits die Komplexität ethnischer und sozialer Trennung veranschaulichen, andererseits aber auch durch dynamische Bildsprache und einen teilnehmenden Blick überzeugen.

Bei dieser Aufnahme wartete Berry auf den richtigen Augenblick, um die berühmt gewordene Gestik des Erzbischofs Desmond Tutu einzufangen. Seine Gabe, Menschen jeglicher Herkunft und Gesinnung mit seiner Rhetorik zu fesseln, hat ihn zu einer der Schlüsselfiguren bei der Überwindung der Rassentrennung werden lassen. Für diesen unermüdlichen Kampf zur Aussöhnung in seinem Land wurde Tutu 1984 der Friedensnobelpreis zuerkannt.

Die vorliegende Fotografie wurde mit einer Leica M2 (Los 074) und Weitwinkelobjektiv aufgenommen und entstand in Transvaal (Gauteng) während einer Trauerrede für ein von der Polizei erschossenes 14-jähriges Mädchen. Derartige Begräbnisse führten regelmäßig zur Konfrontation zwischen Polizei und aufgebrachten Trauernden und hatten eigentlich immer politischen Charakter. Tutu war es, der regelmäßig versuchte, zwischen den verhärteten Fronten zu vermitteln, wie Ian Berrys Momentaufnahme eindrucksvoll belegt. [CG]

Magnum photographer Ian Berry has been exploring the effects of the apartheid system on South African society for more than sixty years. His photo features are contemporary documents of a country and its history – on the one hand they illustrate the complexity of ethnic and social segregation, on the other hand their dynamic visual idiom and their participatory gaze are convincing.

For this image, Berry waited for the right moment to capture the gesture of Archbishop Desmond Tutu, which would become famous. Tutu's talent for captivating people of any background and conviction with his rhetoric made him one of the key figures in overcoming racial segregation. For his unflagging striving for reconciliation in his country, Tutu was awarded the Nobel Peace Prize in 1984.

The present photograph was taken with a Leica M2 (see lot 074) and a wide-angle lens in Transvaal (Gauteng) during a funeral eulogy for a 14-year-old girl shot and killed by the police. Such funerals regularly led to confrontations between the police and angry mourners and invariably had a political dimension. It was Tutu who regularly tried to intercede between the unrelenting parties, as Ian Berry's instantaneous shot impressively shows. [CG]

**Lot 181**

**IAN BERRY**

(\* 1934)

**Desmond Tutu,  
Transvaal, South Africa 1985**

Vintage silver print  
23,8 x 35,4 cm (9.4 x 13.9 in)

Signed by the photographer in ink  
on the reverse, his copyright agency  
stamp on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 2.600**

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Ian Berry, *Living Apart. South Africa  
under Apartheid*, Phaidon 1996, p. 159.



Schadebergs mit einer Leica M6 aufgenommenes Porträt von Nelson Mandela ist eine der fotografischen Ikonen des späten 20. Jahrhunderts. Es zeigt den Anti-Apartheid-Kämpfer am 11. Februar 1994, zwei Monate vor seiner Wahl zum ersten schwarzen Präsidenten Südafrikas, beim Besuch in seiner ehemaligen Gefängniszelle auf Robben Island.

Hier, auf einer Fläche von zwei mal zweieinhalb Meter, hatte Mandela 18 der insgesamt 27 Jahre verbracht, die ihn das Apartheid-Regime in Gefangenschaft hielt. Der Fotograf erinnert sich an den Tag der Aufnahme, genau vier Jahre nach Mandelas Entlassung aus der Haft: „Dies war der Ort, an dem er studiert, seine Liegestützen gemacht und über die Befreiung seines Volks nachgedacht hatte. Er sah durch die Gitterstäbe nach draußen und als er glaubte, ich hätte meine Bilder geschossen, entspannte er sich und drehte sich mit einem Lächeln zu mir.“

Schadeberg hatte Mandela erstmals 1952 porträtiert, als er selbst gerade nach Südafrika gekommen war und bei der Illustrierten *Drum* angeheuert hatte. Als Cheffotograf des Magazins wurde der gebürtige Berliner in den 1950er Jahren zum Chronisten des pulsierenden Lebens in den Jazz-Clubs und auf den Straßen von Sophiatown, einem Kristallisationspunkt schwarzer Identität in Johannesburg, und dokumentierte den Widerstand gegen die Politik der Apartheid. [FK]

Schadeberg's portrait of Nelson Mandela, taken with a Leica M6, is a late 20th-century photographic icon. It shows the anti-apartheid fighter on February 11, 1994 - two months before he was elected the first black president of South Africa - visiting his former prison cell on Robben Island.

Here, in a cell measuring two by two-and-a-half meters, Mandela spent 18 of the 27 years he was imprisoned by the apartheid regime. The photographer remembers the day he took the photograph, exactly four years after Mandela was released from prison: "This was where he studied, did push-ups and reflected on the goal of the liberation of his people. He looked out of the bars and when he thought I had finished taking pictures, relaxed somewhat, and turned around to smile."

Schadeberg first portrayed Mandela in 1952, when he had just arrived in South Africa himself and found a job at the magazine *Drum*. As the magazine's chief photographer, the native of Berlin became the chronicler of the pulsating life of the 1950s, in jazz clubs and on the streets of Sophiatown, a focal point of black identity in Johannesburg. He also documented the resistance against apartheid politics. [FK]

**Lot 182**

**JÜRGEN SCHADEBERG**

(\* 1931)

**'Nelson Mandela in his Cell  
on Robben Island (revisit)', 1994**

Gelatin silver print, printed in 2013  
35 x 52 cm (13.8 x 20.5 in)

Signed, titled and dated by the  
photographer in ink in  
the margin, signed, titled, dated  
and annotated (print details)  
by him in ink on the reverse, his  
copyright stamp on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 2.600 \***

€ 4.000 – 5.000

LITERATURE Ralf-P. Seippel (ed.),  
Jürgen Schadeberg, Ostfildern 2008, p. 16/277.





Nelson Mandela in his cell at Robben Island (1990/1991)

Tyger Schandberg

Barbara Klemms Interesse am Menschen ist geprägt von einem außerordentlichen Feingefühl. Von 1970 bis 2005, also über mehr als drei Jahrzehnte, hat sie dies als Redaktionsfotografin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* unter Beweis gestellt. Darüber hinaus hat sie das Erscheinungsbild der renommierten Tageszeitung geprägt: mit Bildern vom politischen Parkett, Fotos aus dem Alltag oder Porträts internationaler Künstler. Daneben und auf Reisen sind immer wieder Aufnahmen von Menschen in Museen entstanden, am Ende eine wunderbare, in sich schlüssige Serie.

Einmal mehr beweist sich Klemm hier als sensible Beobachterin, der es meisterhaft gelingt, intime Situationen einzufangen. Ein besonders schönes Beispiel ist die 1987 entstandene Aufnahme im Pariser Louvre. Die Fotografie - aufgenommen mit einer Leica M6 - von einer offensichtlich gelangweilten Aufseherin neben einem Meisterwerk, überzeugt durch kompositorische Strenge und inhaltliche Vielschichtigkeit. [VKE]

Barbara Klemm's interest in people is characterized by extraordinary sensitivity. From 1970 to 2005 - for more than three decades - she proved this as a staff photographer of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Furthermore, she had a decisive influence on the appearance of the renowned daily newspaper with her images from the political scene, photographs of daily life and portraits of international artists. In addition and during her travels, she also photographed people in museums, ultimately leading to a wonderful series in and of itself.

Once again, Klemm proves herself a sensitive observer here, a master at capturing intimate moments. One particularly good example is the image taken at the Louvre in Paris in 1987. Shot with a Leica M6, the photograph of an obviously bored guard next to a masterwork is convincing in its compositional severity and its multifaceted content. [VKE]

**Lot 183**

**BARBARA KLEMM**

(\* 1939)

**Louvre, Paris 1987**

Gelatin silver print, printed later  
38,5 x 27 cm (15.2 x 10.6 in)

Signed, annotated and dated by the  
photographer in pencil on the reverse,  
her copyright stamp on the reverse

PROVENANCE

directly from the photographer

**€ 1.600**

€ 2.500 – 3.000

*LITERATURE* Stefanie Hoch (ed.), Barbara Klemm,  
Fritz Klemm. Photographien Gemälde Zeichnungen,  
Deutscher Kunstverlag 2007, cover and p. 29.



Der Witebsker Bahnhof, ältester Bahnhof St. Petersburgs und ganz Russlands, wurde 1837 eingeweiht. Das heutige Erscheinungsbild, wie es auch Barbara Klemm in ihrer Fotografie von 1987 mit einer Leica M6 festgehalten hat, zeigt den Neubau aus dem Jahr 1904, der im Jugendstil errichtet wurde. Der Wiederaufbau des zerstörten Leningrads - wie St. Petersburg bis 1991 hieß - war nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiges Anliegen der Sowjetunion.

Barabara Klemm, langjährige Redaktionsfotografin der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, erinnert sich an die Entstehung der Fotografie: „Die Aufnahme vom Witebsker Bahnhof entstand 1987 während einer Reise für die *FAZ* nach Leningrad. Der Bahnhof war gerade frisch renoviert, dies hatte ich dort im Fernsehen gesehen und bin dann gleich hingefahren. Obwohl man damals natürlich noch nicht Bahnhöfe und Militär fotografieren durfte, gelang mir diese Aufnahme in kürzester Zeit. Bevor es bemerkt wurde, waren wir wieder aus dem Saal.“

Die Situation zeigt junge Soldaten, die sich, sichtlich erschöpft, im prunkvollen Wartesaal des Bahnhofs ausruhen. Im oberen Bildteil sind Darstellungen zweier weiterer russischer Bahnhöfe zu sehen: links der Pawlowsker Bahnhof, rechts der Bahnhof von Zarskoe Selo, beides Orte von Sommerresidenzen der Zaren. [VKE]

The Vitebsky Railway Station, the oldest train station in St Petersburg and in all of Russia, was inaugurated in 1837. Today the station appears in its Art Déco guise of 1904, which Barbara Klemm captured in this 1987 photograph taken with her Leica M6. The reconstruction of the destroyed city of Leningrad - as St Petersburg was called until 1991 - after World War II was an important issue to the Soviet Union.

Barbara Klemm, the long-time staff photographer of the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, remembers taking the photograph: “The photo of the Vitebsky Railway Station was taken during a trip to Leningrad, where the *FAZ* had sent me in 1987. The station had just been freshly renovated, which I had of course seen on TV, so I went there immediately. Although it was still forbidden at the time to photograph train stations and military personnel, I managed to take this picture in almost no time. Before anyone noticed, we had left the hall already.”

The setting depicts young soldiers, visibly exhausted, resting in the station's sumptuous waiting room. The upper section of the picture shows two further Russian train stations: on the left, the Pavlovsk Station, on the right the station at Zarskoe Selo, both home to summer residences of the Tsars. [VKE]

# Lot 184

**BARBARA KLEMM**

(\* 1939)

**Witebsker Bahnhof,  
Leningrad 1987**

Gelatin silver print, printed later  
28,3 x 38,7 cm (11.1 x 15.2 in)

Signed, annotated and dated by the photographer in pencil on the reverse, her copyright stamp on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 1.200

€ 2.000 – 2.500

LITERATURE Barbara Catoir (ed.), *Bilder von Gehenden, Sitzenden, Wartenden*. Die Reportagefotografie von Barbara Klemm, Frankfurt 1991, pl. 17.





William Eggleston selbst war es, der einmal behauptete, die gekreuzten Balken der Konföderierten-Flagge dienten seinen Fotografien als formales Grundgerüst. *Untitled (Confederate Flag)* von 1973 trägt dieser Aussage sogar im doppelten Sinne Rechnung: einerseits in kompositorisch formaler Hinsicht, durch den konsequent auf die Bildmitte verweisenden Aufbau und andererseits durch die tatsächlich physische Präsenz der Flagge.

Die befremdlich und zugleich intim wirkende Szene zeigt ein Bild des Verfalls und der Vergangenheit, spielt mit kontrastierenden Farben und Materialien: Die Südstaaten-Fahne als Relikt der Geschichte, das intensive Rot des rostenden Metallschildes gegen das lebendige Grün der Vegetation. Ferner manifestiert sich in der Aufnahme Egglestons Vermögen, banale, alltägliche Gegenstände und Szenen zu bildwürdigen Motiven zu erheben und darüber hinaus ikonenhafte Bilder zu schaffen.

Das Talent, die lebendigen Farben des „everyday“ einzufangen und zu Protagonisten seiner Aufnahmen zu deklarieren, erkannte als erster der einflussreiche Kurator John Szarkowski. 1976 widmet er Eggleston die erste große Einzelausstellung von Farbfotografien im Museum of Modern Art – ein Wendepunkt in der von Schwarz-weiß dominierten Geschichte der Fotografie. Tatsächlich sind es Eggleston und mit ihm weitere Vertreter einer „new American color photography“, die die Farbfotografie von ihrem Hautgout als populäres Massenmedium befreien und als künstlerisches Ausdrucksmittel im Museumskontext etablieren. [JP]

It was William Eggleston himself who once claimed that the crossed bars of the Confederate flag served him as a formal and structural foundation for his photographs. Dated 1973, *Untitled (Confederate Flag)* doubly conforms to this statement: on the one hand, in the formal composition and the structure pointing clearly to the picture's centre, and on the other hand, through the actual physical presence of the flag.

The scene, simultaneously strange and intimate, shows an image of decay and of the past, playing with contrasting colours and materials: the Confederate flag as a relic of history, the intense red of the rusting metal sign set off against the vivid green of the vegetation. Furthermore, the image manifests Eggleston's ability to elevate banal, everyday objects and scenes to become picture-worthy motifs, creating iconic photographs at the same time.

Eggleston's talent for capturing the living colours of "everyday", making them protagonists of his images, was first recognised by the influential curator John Szarkowski. In 1976 he dedicated the first solo show of colour photographs at the Museum of Modern Art to Eggleston – a turning point in the history of photography, which had previously been dominated by black-and-white work. Indeed, it was Eggleston and other protagonists of a "new American color photography" who liberated colour photography from its dubious reputation as a popular mass medium, establishing it as an artistic means of expression in a museum context. [JP]

## Lot 185

**WILLIAM EGGLESTON**

(\* 1939)

***Untitled (Confederate Flag),*  
Tennessee 1973**

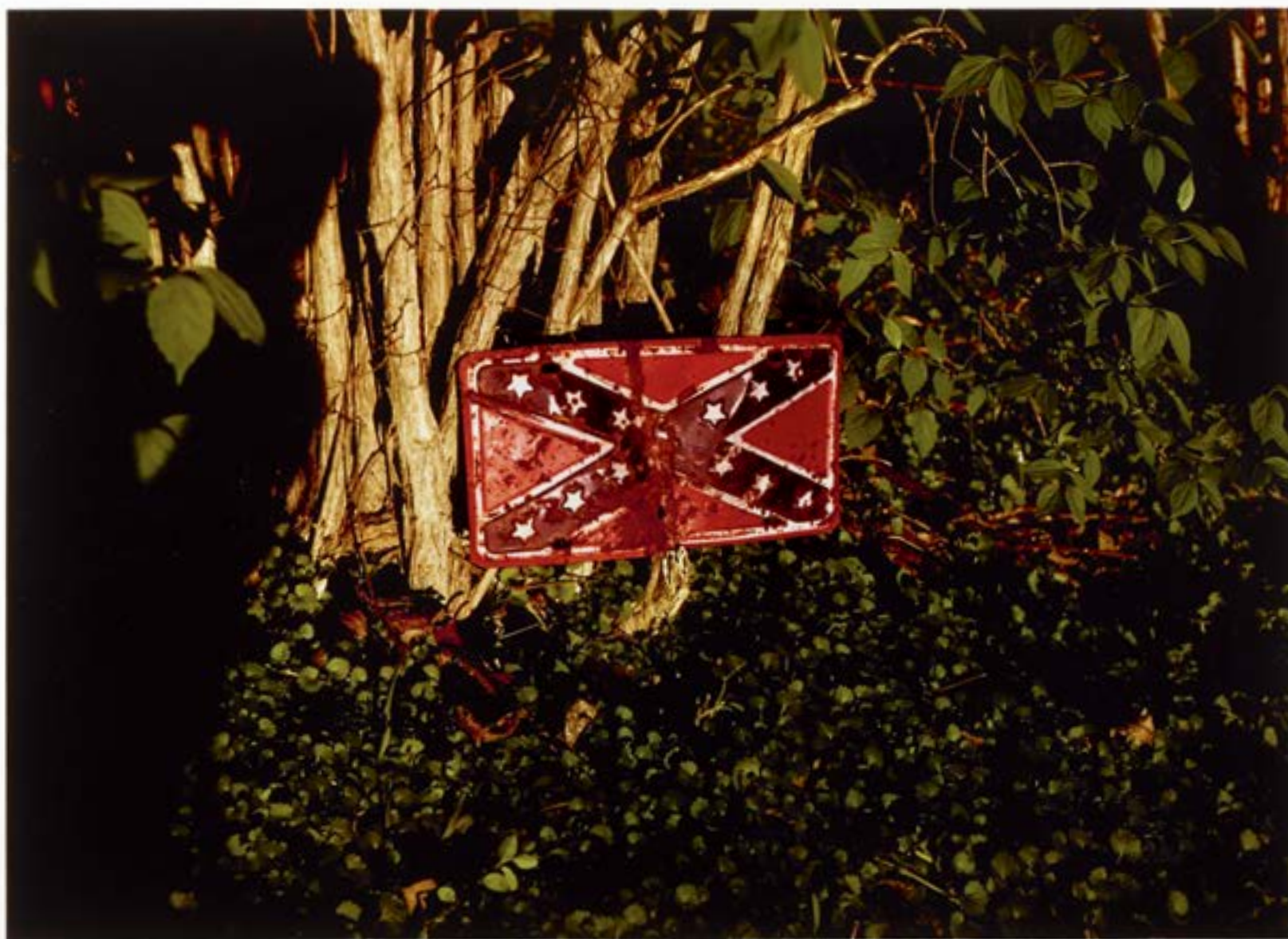
Dye transfer print, printed in 1996  
32,4 x 45 cm (12.8 x 17.7 in)

Signed by the photographer in ink in the margin, his signed copyright and caption stamp with handwritten title, date, print date and edition no. on the reverse, edition no. 5/15 (Vol. II)

**€ 10.000**

€ 15.000 – 20.000

*LITERATURE* Susanna Ott (ed.), William Eggleston  
– Die frühen Farbfotos 1965–1976, Marburg 2005,  
pl. 17, p. 293.



William S. Galt

*Snowflower Condominiums, looking East* entsteht als Teil des Projekts *Park City* (1978 - 79). Eine Serie von 102 Schwarzweiß Fotografien, in der Lewis Baltz eine Art topografische Untersuchung der baulichen Erschließung eines vormals brachliegenden Gebiets vornimmt. Er dokumentiert den Neubau von Wohnsiedlungen auf einem einstigen Goldminengebiet, stellt Bildern von Bauschutt und Konstruktionsabfällen Aufnahmen von unfertigen Rohbauten und Häusern gegenüber.

Wie viele Konzept- und Minimal-KünstlerInnen der 70er beschäftigt sich auch Baltz mit dem technologisch Sublimen, das er in *Park City* durch den strengen Blick auf chaotische Situationen im Wandel versucht zu erschließen: Nahaufnahmen von Abfall, Dreck oder Industriemüll rücken in den Fokus. Die Gleichzeitigkeit von Baustelle und Bezug, Zerfall und Aufbau wird dabei insofern ironisiert, als Baltz mit Erwartungen und tatsächlichen Begebenheiten spielt. Er nutzt die offiziellen Beschreibungen der zukünftigen Siedlungen, wie *Snowflower Condominiums, looking East*, und setzt sie - wie beim hier gezeigten Geröllhügel - unter seine tristen Aufnahmen.

Die kritisch-pessimistische Grundhaltung gegenüber einer technologisierten, konsumorientierten Gesellschaft wird nicht nur in der Motivwahl, sondern auch in der nüchternen Bildsprache spürbar. Die medialen Grenzen der Fotografie ausweitend revolutioniert Lewis Baltz in den 70ern mit seinen meist seriell konzipierten Arbeiten nicht nur die Landschaftsfotografie, sondern setzt als Vertreter der „New Topographics“ neue Maßstäbe, indem er bis dato nicht darstellungswürdige Sujets, alltägliche und banale Motive zum Gegenstand seiner kulturkritischen Enquête macht. [JP]

*Snowflower Condominiums, looking East* is part of the project *Park City* (1978 - 79). This is a series of 102 black-and-white photographs in which Lewis Baltz undertakes a kind of topographical examination of the construction work in a formerly undeveloped area. He documents the erection of residential neighbourhoods on the grounds of a former gold mine, juxtaposing images of building debris and construction waste with pictures of unfinished building shells and houses.

Like many of the conceptual and minimal artists of the 1970s, Baltz also dealt with the technologically sublime; in *Park City*, he tried to tap into it by training his gaze unfailingly on chaotic situations undergoing change: thus, close-ups of garbage, dirt or industrial waste. The simultaneity of building site and inhabitation, dissolution and construction is ironised inasmuch as Baltz plays with expectations and actual circumstances. He takes the official descriptions of the future settlements, for example *Snowflower Condominiums, looking East*, and uses them - as in the case of the mound of rubble shown here - as captions for his sad images.

The critical and pessimistic basic attitude towards a technologised, consumerist society is noticeable not only in the choice of motifs, but also in the sober visual idiom. Expanding the limits of photography as a medium during the 1970s, Lewis Baltz used his works, most of them conceived as series, to revolutionise not only landscape photography - furthermore, as a proponent of the "New Topographics", he set new standards by making humdrum and banal motifs, subjects previously unworthy of depiction, the object of his critical examination of culture. [JP]

# Lot 186

**LEWIS BALTZ**

(\* 1945)

**Snowflower Condominiums,  
Looking East, 1979**

Vintage silver print  
24,2 x 16,3 cm (9.5 x 6.4 in)

Signed, dated and numbered "6/21"  
in pencil on the reverse

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000

*LITERATURE* Lewis Baltz, *Park City*, Göttingen 2010, pl. 33; Susanne Figner/Walter Moser (eds.), *Lewis Baltz*, Cologne 2012, p. 93.





David Douglas Duncan wurde 1916 in Kansas geboren. Während seiner Studienzeit in Miami begann er, sich verstärkt mit der Fotografie auseinanderzusetzen. International bekannt wurde er durch seine suggestiven Aufnahmen aus dem Koreakrieg. Nach seiner Zeit bei der US Marine arbeitete Duncan 20 Jahre lang für die Zeitschrift *Life*, bis eine Begegnung mit Pablo Picasso seinem Leben eine Wende gab. Aus der sich anbahnenden Freundschaft sollten mit der Zeit sieben Bücher resultieren, im Mittelpunkt stets der Künstler selbst sowie dessen Hund Lump.

Das vorliegende Foto wurde 1980 in Tokio aufgenommen und zeigt die mehr als dreitausend Gäste des „Nikon Club“ Picknick, deren Kameras sämtlich auf ein einziges Motiv gerichtet sind – nämlich David Douglas Duncan selbst. Gesteigert wird die Skurrilität des „Rollenwechsels“ zusätzlich durch die Tatsache, dass Duncan das Heer der Nikon-Fotografinnen und Fotografen mit seiner Leica M3-D fotografiert hat. Eine schöne Anekdote, die sicherlich mit dafür sorgte, dass das Foto als Covermotiv zum gerade erscheinenden Bildband *Yesterday* ausgewählt wurde. [GK]

David Douglas Duncan was born in Kansas in 1916. During his student days in Miami he began exploring photography more and more seriously. His evocative pictures from the Korean War brought him international renown. After his time with the US Navy Duncan worked for the magazine *Life* for twenty years, until an encounter with Pablo Picasso gave his life a new direction. Their blossoming friendship resulted in seven books over the course of the years, always with the artist and his dog Lump as their protagonists.

The present photograph was taken in Tokyo in 1980 and shows the more than three thousand guests of the “Nikon Club” Picnic, their cameras all trained on one single motif – David Douglas Duncan himself. The bizarre aspect of this “role reversal” is intensified further by the fact that Duncan photographed this cohort of Nikon photographers with his Leica M3-D. It is a pretty anecdote, which also ensured that the image was chosen for the cover of the coffee table book *Yesterday*, just published. [GK]

# Lot 187

**DAVID DOUGLAS DUNCAN**

(\* 1916)

**‘Nikon Camera Club’, Tokyo 1980**

Vintage silver print  
27 x 40,1 cm (10.6 x 15.8 in)

Signed, initialized and annotated extensively by the photographer in ink on the reverse, date stamp on the reverse, annotations reading “One Sunday Morning in a Japanese Rose Garden foto by DDD, David Douglas Duncan Tokyo: “Nikon Camera Club” Picnic 3,500 camera people photographing DDD, who was introduced as the first person to begin using Nikon lenses on his camera in 1950, during the Korean War when DDD was a Life photographer.” Photographed with Leica M3-D.

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000





Jane Evelyn Atwoods Selbstporträt mit Schlange entsteht im jenem Jahr, in dem sie ihre erste Kamera erwirbt und beginnt, im nächtlichen Paris Prostituierte zu fotografieren. Diese Serie gilt als Auftakt ihrer Karriere als Fotografin, in der sie neben vielen Preisen für humanitäre und fotojournalistische Leistungen auch mit dem *Leica Oskar-Barnack-Preis* ausgezeichnet wird. Atwood, die sich durch Diane Arbus inspiriert sieht, selbst zur Kamera zu greifen, wird in ihrer fotografischen Arbeit zur Anwältin derer, die von der Gesellschaft ausgegrenzt bzw. marginalisiert werden.

Über Jahre hinweg begleitet sie mit ihrer Leica Pariser Prostituierte, folgt ihnen bis aufs Zimmer schummeriger Absteigen. In bemerkenswerten Langzeitprojekten zeigt sie das Leben inhaftierter Frauen in nicht weniger als 40 Gefängnissen oder sie widmet sich über einen Zeitraum von zehn Jahren dem Schicksal blinder Kinder. Ihr teilnehmender Blick, ihr Engagement und ihr ehrliches Interesse an den Menschen prägen ihre Arbeit und bilden im Verein mit einer überlegten Bildsprache das Rückgrat ihrer engagierten Fotografie.

Selbstporträt mit Schlange zeigt eine kompositorisch spannungsvolle Aufnahme, in der sich die damals 29-jährige in Frontalansicht, mit einer Schlange um den Hals fotografiert. Das frühe Porträt kann als Metapher für Atwoods gesamte Arbeitsweise gelesen werden: Sie zeigt keinerlei Berührungsängste mit Dingen oder Themen, die allgemein als „verpönt“ gelten, als abstoßend oder erschreckend. Stattdessen gibt sie sich ruhig, Gelassenheit und Hingabe ausstrahlend – eine Grundhaltung, die in all ihren nachfolgenden Serien und im Umgang mit ihren „Modellen“ spürbar wird. [JP]

Jane Evelyn Atwood's Self-Portrait with Snake was taken the same year she bought her first camera and started to photograph prostitutes in night-time Paris. This series is considered the beginning of her career as a photographer, during the course of which she has won many awards for humanitarian and photo-journalistic achievements, including the *Leica Oskar Barnack Prize*. In her photographic work, Atwood, who cites Diane Arbus as one of her inspirations for reaching for the camera herself, turns into an advocate of those who are rejected and marginalised by society.

Over many years, she accompanied Paris prostitutes with her Leica, following them even to rooms in low-lit transient hotels. In remarkable long-term projects, she has documented the lives of incarcerated women in no less than 40 prisons, or has dedicated herself to the fate of blind children over the course of ten years. Her compassionate glance, her commitment and her honest interest in people characterise her work; together with her well-considered visual idiom, they form the backbone of her activist photography.

Self-Portrait with Snake is a shot full of compositional tension in which the 29-year-old photographed herself in full frontal view with a snake around her neck. The early portrait can be interpreted as a metaphor for Atwood's working method as a whole: she has no fear of things of topics which are generally "frowned upon", considered vile or frightening. Instead, she remains calm, exuding composure and passion – a basic attitude which is palpable in all the series that were to follow and in her treatment of her "models". [JP]

## Lot 188

**JANE EVELYN ATWOOD**

(\* 1947)

**Auto-Portrait, 1978**

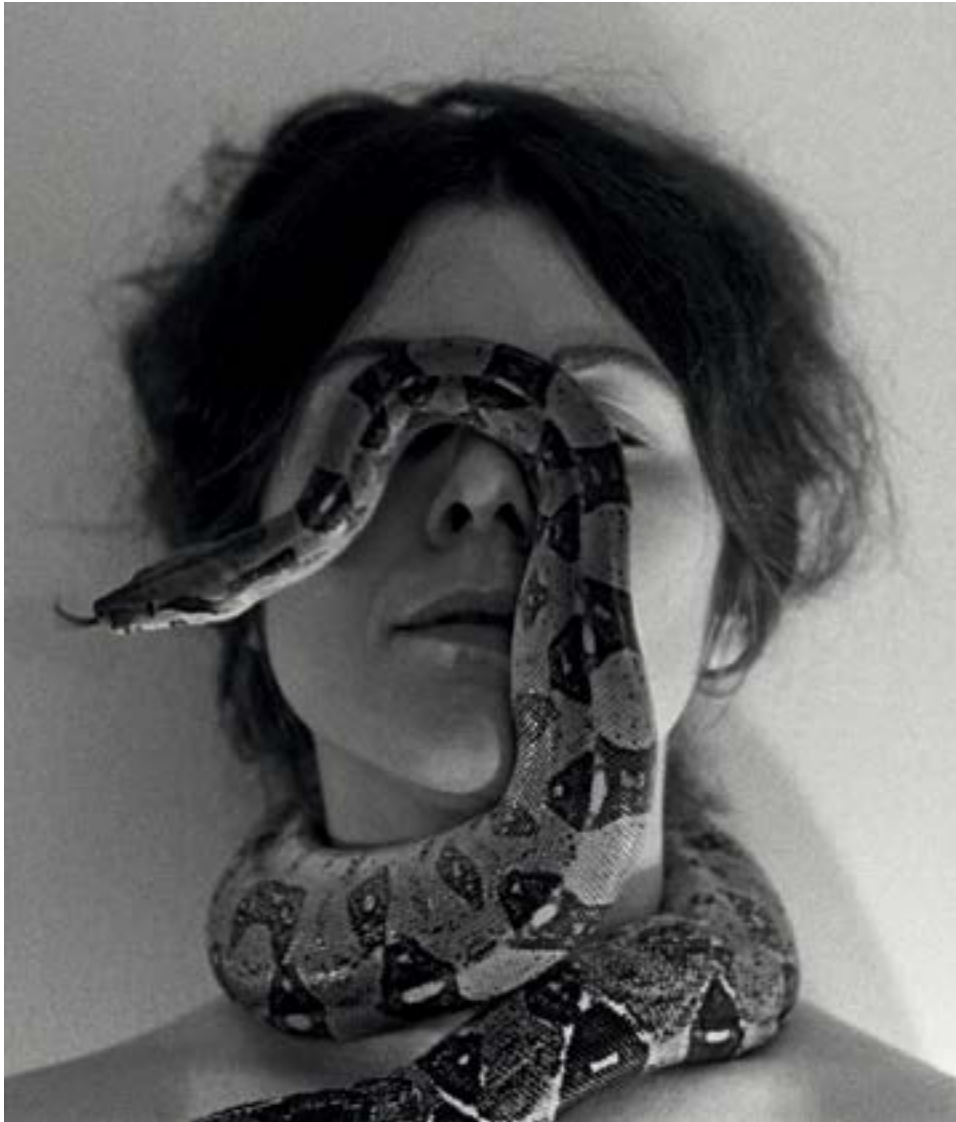
Gelatin silver print, printed in 2014  
30 x 24 cm (11.8 x 9.4 in)

Signed, dated, numbered (neg. no.)  
and annotated by the photographer  
in pencil on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 1.400**

€ 2.000 – 2.500



Zwei junge Frauen nebeneinander vor dem rahmenden Hintergrund einer kargen Wand stehend, ihre Köpfe leicht gesenkt, die Augen beinahe geschlossen. Beide tragen einen knielangen dunklen Mantel und hohe Lederstiefel. Wie Halt suchend, fassen sie sich an den Händen. Das Doppelporträt *Blind twins* von Jane Evelyn Atwood entsteht als Teil der Serie *blind children*, für die die Fotografin 1980 den *W. Eugene Smith Award* erhält; insgesamt arbeitet sie zehn Jahre daran.

Typisch für die seit 1971 in Paris lebende und ab 1976 als Fotografin tätige Atwood ist ihr langer Atem. Sie greift Themen auf, die sonst oft ausgeblendet, verschwiegen oder ignoriert werden und macht die aus der Gesellschaft Ausgegrenzten, Vergessenen zu ProtagonistInnen ihrer Aufnahmen. Sie schafft hautnahe und intime Porträts, die von ihrem persönlichen Engagement und ihrer Hingabe zeugen. Dabei erinnern Atwoods Arbeitsweise und ihre Themen stark an jene von Diane Arbus, die sie selbst auch als Inspiration und Vorbild nennt.

Atwoods Fotografien bestechen durch ihre eindringliche, kompositorische Schönheit, trotz oder gerade wegen ihrer gleichzeitig unsentimentalen Art, die oftmals brutale Realität der Welt zu dokumentieren. In den Aufnahmen der blinden Kinder ist es die Faszination für jene „who must live without sight in a seer's world“, welche die Eindringlichkeit der intimen Studien erzeugt: Genau der nicht greifbare, nach unten gewandte Blick und die starre, etwas verloren wirkende Haltung der Zwillinge in *Blind twins* sind es, die die Spannung der vorliegenden Fotografie ausmachen. [JP]

Two young women standing next to each other, framed by the backdrop of a sparse wall, their heads slightly lowered and eyes almost closed. Both are wearing dark knee-length coats and high leather boots. As if seeking reassurance, they hold each other's hands. The double portrait *Blind twins* by Jane Evelyn Atwood was taken as part of the series *blind children*, for which the photographer won the *W. Eugene Smith Award* as early as 1980; in total, she worked on the series for ten years.

Atwood, who has lived in Paris since 1971 and has worked as a photographer since 1976, is known for her stamina. She devotes herself to topics that are otherwise suppressed, silenced or ignored, making those who are rejected or forgotten by society the protagonists of her images. She creates highly intimate portraits that testify to her personal commitment and passion. Atwood's working method and topics are strongly reminiscent of those of Diane Arbus, whom she cites as an inspiration and role model.

Atwood's photographs are compelling in their striking, compositional beauty, despite - or perhaps because of - her unsentimental way of documenting what is often the brutal reality of the world. In the images of the blind children, it is the fascination for those "who must live without sight in a seer's world" which creates the urgency of these intimate studies: it is the *Blind twins'* intangible, downcast gaze and their rigid posture, making them appear slightly lost, which constitutes the tension of the present photograph. [JP]

## Lot 189

**JANE EVELYN ATWOOD**

(\* 1947)

**'Blind twins', Saint-Mandé 1980**

Gelatin silver print, printed in 2014  
40 x 30 cm (15.7 x 11.8 in)

Signed, dated, numbered (neg. no.)  
and annotated by the photographer  
in pencil on the reverse

PROVENANCE

directly from the photographer

€ 2.000

€ 3.000 – 3.500

LITERATURE Jane Evelyn Atwood, *Extérieur Nuit*, Photo Poche, Arles 1998, cover and p. 19; Jane Evelyn Atwood (#125), *Photo Poche Monograph*, Arles 2010, p. 49.







Das Lebenswerk von Shoji Ueda entsteht im Umkreis seines Heimatdorfes in der entlegenen Provinz Tottori, die auch „San'in“, oder „Schatten der Berge“ genannt wird. Dort, weitab von den kulturellen und wirtschaftlichen Zentren Japans, eröffnet Ueda als Neunzehnjähriger ein Fotostudio. Neben seiner Arbeit als kommerzieller Fotograf, die er sein Leben lang betreiben wird, erschafft Ueda in persönlichen Projekten eine höchst originelle Bilderwelt. Während andere japanische Fotografen der Nachkriegszeit einen klaren dokumentarischen Stil bevorzugen, baut Ueda subjektive, oft surrealistische Komponenten in seine Bilder ein.

Die Fotografie stammt aus der Serie *Children the year round*, die Kinder und Volksfeste in den vier Jahreszeiten zeigt. Die Arbeit erinnert an *Yugkiguni* von Hiroshi Hamaya, der ebenfalls das ländliche Leben und die Bräuche Japans dokumentiert. Im Unterschied zu dieser klassischen Reportage wechseln sich bei Ueda dokumentarische Fotografien mit poetisch inszenierten Bildern ab. In der vorliegenden Aufnahme ist die Maske das Element, das der alltäglichen Situation des Mädchens vor dem Bauernhaus eine märchenhafte Atmosphäre verleiht.

Dem internationalen Publikum wurde Ueda bekannt, als er 1958 von Edward Steichen zur Teilnahme an der Ausstellung *Photography in Retrospect* im Museum of Modern Art eingeladen wurde. Die Serie *Children the year round* wurde 1971 im Buch *Warabegoyomi (Chuokoron-sha)* veröffentlicht. Im Jahre 1995 wurde das Shoji Ueda Museum of Photography in Kishimoto eröffnet, das um die 12.000 Vintage Prints des Künstlers beherbergt. [AR]

Shoji Ueda created his life's work in the surroundings of his native village in the remote province of Tottori, also known as "San'in" or "Shadow of the Mountains". There, far from Japan's cultural and economic centres, the nineteen-year-old Ueda opened a photographer's studio. Apart from his work as a commercial photographer, which he pursued all his life, Ueda created a highly original visual world in his personal projects. While other Japanese photographers of the post-war era preferred a clear documentary style, Ueda integrated subjective, often surrealistic components within his images.

The present photograph is taken from the series *Children the year round*, depicting children and public festivities throughout the four seasons. The work is reminiscent of *Yugkiguni* by Hiroshi Hamaya, who also documented Japanese rural life and customs. Unlike this classical reportage, however, Ueda mixes documentary photographs with poetically staged pictures. In the present photograph, the mask is the element which lends the everyday situation of the girl in front of the farmhouse a fairy-tale atmosphere.

Ueda came to international attention when Edward Steichen invited him to participate in the Museum of Modern Art's 1958 exhibition *Photography in Retrospect*. The series *Children the year round* was published in 1971 in the book *Warabegoyomi (Chuokoron-sha)*. In 1995 the Shoji Ueda Museum of Photography was opened in Kishimoto, housing approximately 12,000 vintage prints by the artist. [AR]

## Lot 190

### SHOJI UEDA

(1913 – 2000)

**Spring (from the series  
'Children the Year Around'),  
Japan**

Gelatin silver print, printed 70's  
36,3 x 24 cm (14.3 x 9.4 in)

Signed by the photographer in ink  
in the margin and on the reverse  
(Japanese), photographer's stamp  
on the reverse

€ 2.400

€ 4.000 – 5.000

*LITERATURE* Una Linea Sutil (ed.), Shoji Ueda  
1913–2000, Barcelona 2005, p. 104;  
Shoji Ueda, Sand Dunes/Seasons of the Children,  
Tokyo 1978, p. 21.



Ralph Gibsons Fotografie aus dem Jahr 1970, aufgenommen in New York, ist eine Hommage an die Erotik des fotografischen Urmoments: die Einschreibung des Lichts in eine hochsensible Oberfläche. Der Berührungaspekt in der Entstehung des fotografischen Bildes, seit Fox Talbot in der einschlägigen Literatur von André Bazin bis Philippe Dubois durchtheoretisiert, wird von Gibson inszeniert als hocherotischer Freiluftakt.

Wie unter den Händen eines Liebhabers windet sich Gibsons Model in den Strahlen der Sonne, die den Schatten eines Baumes auf die makellose Haut des Mädchens zeichnen. Gibsons Wurzeln liegen ursprünglich in der dokumentarischen Tradition. Nach einer fotografischen Ausbildung während seines Dienstes bei der US-Marine arbeitete er 1961 für ein Jahr als Assistent von Dorothea Lange, einst Mitarbeiterin der FSA und berühmt für ihr Bild „Migrant Mother“.

In frühen Jahren nannte er Henri Cartier-Bresson, William Klein und Robert Frank als seine Vorbilder, aus dieser Zeit stammt auch seine Vorliebe für die Leica, die ihn bis heute begleitet. Mit dem Ende der 1960er Jahre entwickelte Gibson eine höchst eigenständige Bildsprache, die oft surreale Themen in präzise komponierte Schwarzweiß-Aufnahmen übersetzt. [FK]

Ralph Gibson's photograph from 1970, taken in New York, pays homage to the eroticism of the original element of photography: the inscription of light onto a highly sensitive surface. The aspect of touch in the genesis of the photographic image, discussed over and over in expert literature since Fox Talbot, from André Bazin to Philippe Dubois, is staged by Gibson as a highly erotic open-air nude scene.

As if under the hands of a lover, Gibson's model writhes in the rays of sunlight casting the shadow of a tree on the girl's impeccable skin. Gibson's roots were originally in the documentary tradition. After training as a photographer during his service in the US Navy, he worked as Dorothea Lange's assistant for a year in 1961. Lange was a former member of FSA and famous for her photograph Migrant Mother. During his early years, he named Henri Cartier-Bresson, William Klein and Robert Frank as his role models, and his preference for Leica also dates to this period and has stayed with him ever since. Starting in the late 1960s, Gibson developed a highly idiosyncratic visual language, often translating surreal subjects into precise compositions of black-and-white images. [FK]

## Lot 191

**RALPH GIBSON**

(\* 1939)

**Nude on grass**

**(from the portfolio 'If & (Silk)'), 1970**

Gelatin silver print, printed 1990s  
31,3 x 20,6 cm (12.3 x 8.1 in)

Signed and dated by the photographer  
in pencil on the reverse

**€ 2.000 \***

€ 3.000 – 4.000

*LITERATURE* Peter Weiermeier (ed.), Ralph Gibson. Lichtjahre, Zurich 1996, p. 37; Ralph Gibson, Ralph Gibson. Deus Ex Machina, Cologne 1999, p. 113.



Nicht von ungefähr wählte *Aperture* das vorliegende Motiv als Coverbild für seine 1987 erschienene Gibson-Monografie, *Tropism* betitelt. Meisterhaft vereint die Fotografie die ästhetischen Konstanten im Werk des Künstlers zu einer Komposition von kühlem Glamour. „Tropismus“ bezeichnet in der Biologie die Ausrichtung auf einen Reiz hin, und wie in der Pflanzenwelt ist auch bei Gibson dieser Reiz zumeist das Licht.

Hier fällt es auf das Gesicht einer Sonnenbadenden an einem nicht näher definierten Strand, ihre Augen bedeckt sie wie zum Schutz vor der gleißenden Helligkeit mit einem Tuch. Gibson unterläuft diese narrative Lesart freilich, indem er sein Sujet fast vollständig in ein perfekt austariertes, flächiges Arrangement aus harten Schwarzweiß-Kontrasten und feinsten Grauabstufungen auflöst.

Der weibliche Körper, wiederkehrendes Motiv bei Gibson, wird in der Ausschnitthaftigkeit, in der er hier präsentiert wird, zu einem grafischen Zeichen. Der erotische Reiz des Bildes liegt weniger in seinem Thema begründet, als vielmehr in der fast libidinösen Fixierung auf die Oberflächen, die – gleich ob es sich um nackte Haut oder das Metall des Armreifs handelt – mit derselben Akribie dargestellt werden. Ihre Wirkung entfaltet die Fotografie nicht als berichtender Verweis auf einen Punkt in der Vergangenheit, sondern als zeitlose, autonome Schöpfung. [FK]

It was no coincidence that *Aperture* selected the present motif as the cover image for its Gibson monograph published in 1987 and entitled *Tropism*. The photograph masterfully unites the aesthetic constants of the artist's oeuvre in a composition of cool glamour. In biology, “tropism” indicates the turning towards a specific stimulus, and as in the plant world, for Gibson this stimulus was usually light.

Here, it falls on the face of a sunbather on an unspecified beach; in order to shield her eyes from the bright glare, she has covered them with a piece of fabric. Gibson, of course, undercuts this narrative interpretation by dissolving his subject almost entirely within a perfectly balanced, planar arrangement of harsh black-and-white contrasts and minute shades of grey.

The female body, one of Gibson's recurring themes, becomes a graphic cipher by being presented in this cropped form. The picture's erotic attraction lies less in its subject than in its almost libidinous fixation on surfaces – each of which is rendered in the same painstaking detail, no matter whether it is naked skin or the metal of the bracelet. The photograph is effective not as a narrative representation of a point in the past, but as a timeless, autonomous creation. [FK]

**Lot 192**

**RALPH GIBSON**

(\* 1939)

**Sardinia**

**(from the portfolio “If & (Silk)”), 1980**

Gelatin silver print, printed 1990s  
31,4 x 20,6 cm (12.4 x 8.1 in)

Signed and dated by the photographer  
in pencil on the reverse

**€ 2.000 \***

€ 3.000 – 4.000

*LITERATURE* Ralph Gibson, *Tropism*, New York 1987 (*Aperture*), cover and p. 83; Ralph Gibson. *Women*, cat. Boca Raton Museum of Art, Boca Raton 1993, p. 13; Ralph Gibson, *Refractions. Thoughts on aesthetics and photography*, Göttingen, 2006, p. 12.





Bruce Gilden, in New York aufgewachsen – der Stadt, die bis heute sein bevorzugtes Terrain geblieben ist –, zählt auf Grund seiner radikalen und expressiven “Street Photography” zu den Außenseitern bei Magnum. Der klassische Bildjournalismus und die auftragsorientierte Pressefotografie haben ihn nie interessiert. Sein Anspruch gilt dem Einzelmotiv. Distanziertheit und Diskretion, wie sie Henri Cartier-Bresson stets gepredigt hat, sind zwei Eigenschaften, die man nicht mit Gildens Fotografien verbindet.

Gilden nimmt Teil am Leben, seine Großstadtseele liebt die Hektik und er wirft sich geradezu ins Geschehen. Die Menschen fischt er sich mit dem Sucher seiner Leica aus überfüllten Straßenszenen und macht sie zu Hauptdarstellern auf seiner Kleinbildbühne. Gilden kombiniert Tageslicht und Handblitz, liebt kurze Brennweiten und sein 28 mm Objektiv. Leichte Bewegungsunschärfen treffen auf harte Kontraste, dynamische Perspektiven auf radikale Anschnitte.

Das überschäumende Fest San Gennaro wird seit 1926 in Little Italy gefeiert, und seine vielen Straßenmärsche und Attraktionen entsprechen ganz Gildens Geschmack. Aus leichter Untersicht fotografiert er hier mit seiner Leica M4 (28 mm F 2.8) und Handblitz in die Menge. Die Aufnahme ist Teil seiner 1981 begonnenen, groß angelegten Serie *Facing New York*, die auch in zwei Buch-Publikationen – *Facing New York* und *A Beautiful Catastrophe* – ihren Niederschlag fand. [AZ]

Bruce Gilden, who grew up in New York – the city that has remained his preferred territory to this day – is considered one of the outsiders at Magnum, due to his radical and expressive “street photography”. Classical photo journalism and commissioned press photography never interested him. His challenge is the individual motif. Distance and discretion, Henri Cartier-Bresson’s watchwords, are qualities not associated with Gilden’s photographs.

Gilden participates in life, his metropolitan soul loving the hustle and bustle, and he throws himself into the fray. Through his Leica’s viewfinder he fishes people out of overcrowded street scenes, making them main protagonists on his miniature-camera stage. Gilden combines natural light and handheld flash; he loves short focal distances and his 28-mm lens. Slightly blurred movements meet sharp contrasts, dynamic perspectives meet radical bleeds.

The exuberant feast of San Gennaro has been celebrated in Little Italy since 1926, and its many street parades and attractions suit Gilden’s taste perfectly. Here, he uses a view from slightly below to shoot the crowd with his Leica M4 (28 mm F 2.8) and handheld flash. The image is part of his extensive series *Facing New York*, begun in 1981, which has been the basis of two book publications so far – *Facing New York* and *A Beautiful Catastrophe*. [AZ]

# Lot 193

## BRUCE GILDEN

(\* 1946)

**Feast of San Gennero,  
New York 1986**

Vintage silver print  
32,8 x 48,2 cm (12.9 x 19 in)

Signed, titled and dated by the photographer in pencil on the reverse, his New York studio address written by him in pencil on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

€ 4.000  
€ 7.000 – 9.000

LITERATURE Bruce Gilden, *Facing New York*, Manchester 1992, pl. 14; Magnum Contact Sheets, Munich 2011, p. 292-295; Bruce Gilden, *A Beautiful Catastrophe*, New York 2005, p. 132-133.



„Um eine Beziehung zu den Menschen herzustellen, die ich fotografiere, lasse ich mir für jedes meiner Projekte soviel Zeit wie möglich. Nähe ist für meine Arbeit ungemein wichtig.“ Die Familie Damm fotografierte die US-Amerikanerin Mary Ellen Mark zweimal, das erste Mal 1987, dann noch einmal 1994. Beide Male fand sie die Familie in einer Krisensituation vor.

1987 waren Linda und Dean samt ihrer Kinder Jesse und Crissy gerade aus einer Notunterkunft an die Luft gesetzt worden. Manchmal fand die Familie das Wochenende über in einem Motel Unterschlupf, meistens aber übernachteten sie im Auto. Sieben Jahre später ging es ihnen kaum besser. Sie hatten in einer leerstehenden Ranch eine behelfsmäßige Bleibe gefunden. Jesse und Crissy, inzwischen zwölf und dreizehn Jahre alt, gingen nicht zur Schule. Zwei neue Geschwister waren dazugekommen, die Eltern zerbrachen an dem Druck – sie standen ständig unter Drogen.

Aus dieser Zeit nun stammt das vorliegende Porträt von Jesse Damm. Die Fotografie zeugt von der Vertrautheit zwischen dem Jungen aus ärmsten Verhältnissen und der preisgekrönten Fotografin, ihre zwei höchst unterschiedlichen Welten verschmelzen in der Weite Kaliforniens zu einem Moment. „Ich ziehe es in jedem Fall vor, Menschen zu fotografieren, die mir etwas bedeuten“, schreibt Mark, eine Zeitlang Mitglied bei Magnum, in ihrem Buch *Amerikanische Odyssee*. Doch das allein ist es nicht: „Ich wollte immer, dass meine Bilder für diejenigen Menschen sprechen, denen es selbst schwerfällt, sich Gehör zu verschaffen.“ Das Porträt *Jesse Damm* ist ein poetisches Bild, aber dennoch aggressiv, es packt unsentimental zu und strahlt doch höchste Einfühlsamkeit aus. Es lässt nach Hoffnung suchen. [CM]

“In order to establish a connection with the people I am photographing, I take as much time as possible for each of my projects. Closeness is extremely important for my work.” The US-American Mary Ellen Mark took photographs of the Damm Family twice: once in 1987 and again in 1994. Both times, she found the family in a crisis situation.

In 1987 Linda and Dean and their children Jesse and Crissy had just been expelled from emergency accommodation. Sometimes the family would find shelter over the weekend in a motel, but mostly they slept in their car. Seven years later, they were hardly better off. They had found temporary accommodation at an abandoned ranch. Jesse and Crissy, now twelve and thirteen, did not attend school. Two new siblings had arrived, and their parents were unable to cope with the pressure – they were continuously on drugs.

The present portrait of Jesse Damm dates from this period. The photograph testifies to the familiarity between the boy from impoverished circumstances and the prize-winning photographer – their two very different worlds meet during one moment within the expansive Californian landscape. “In any case, I prefer to photograph people who mean something to me,” Mark, a Magnum member for a while, writes in her book *American Odyssey*. However, that is not all: “I always wanted my pictures to speak for those people who have difficulty making themselves heard.” The portrait *Jesse Damm* is a poetic image, but it is also aggressive; it grabs its viewer without sentimentality, yet exudes great sensitivity. It makes us search for hope. [CM]

## Lot 194

**MARY ELLEN MARK**

(\* 1940)

**‘Jesse Damm’**

**(from ‘Damm Family Revisited’)**

LLano 1994

Gelatin silver print

37,7 x 47,8 cm (14.8 x 18.8 in)

Signed and numbered by the photographer in pencil on the reverse, edition no. 7/25

**€ 2.600**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* „The Sins of the Fathers“ in: *Life*, New York 1955, p. 86 [same series]; Michael E. Hoffman (ed.), *Mary Ellen Mark. American Odyssey*. 1963-1999, New York 1999, p. 63; *Mary Ellen Mark, Exposure Mary Ellen Mark. The iconic photographs*, London 2005, p. 178-179.





Nobuyoshi Araki ist unbestritten einer der radikalsten und einflussreichsten Fotografen unserer Zeit. In seinem Schaffen außerordentlich produktiv und innovativ, gilt er, weit über das Gebiet der Fotografie hinaus, als eine der wichtigsten Figuren in der aktuellen Kunstlandschaft. Regelmäßig sorgt er für Kontroversen, indem er sich mit weitgehend tabuisierten Themen rund um Sexualität und Tod auf zudem provozierende Weise auseinandersetzt.

Arakis umstrittene Akte und intime Studien des weiblichen Körpers sind allerdings nur ein Teil eines weiten Motivkanons, mit dem der Künstler eine Welt beschreibt, in der Leben, Tod und Sexualität ineinander greifen und verschmelzen, Leben unausweichlich zum Tod führt und Tod zu neuem Leben. Die vorliegende Aktaufnahme zeigt ein Lieblingsmodell von Araki, mit dem er über viele Jahre hinweg gearbeitet hat.

Seine Zyklen *LIFE BY LEICA* und *LOVE BY LEICA* werden nun fortgesetzt und gleichzeitig beendet mit *LAST BY LEICA*, einer Arbeit, die derzeit im Rahmen der Ausstellung *ARAKI TELLER, TELLER ARAKI* in der Wiener Galerie OstLicht gezeigt wird. [VKE]

Nobuyoshi Araki is undoubtedly one of the most radical and influential photographers of our time. Extraordinarily productive and innovative in his oeuvre, he is considered one of the most important figures on the contemporary art scene - far beyond the genre of photography. He regularly causes controversy by exploring topics of sexuality and death that are largely taboo, often in a provocative manner.

However, Araki's controversial nudes and intimate studies of the female body are only a part of his extensive canon of motifs, with which the artist describes a world in which life, death and sexuality are entwined and merged, life leading inexorably to death and death to new life. The present photograph depicts one of Araki's favourite models, with whom he worked for many years.

His cycles *LIFE BY LEICA* and *LOVE BY LEICA* are now being continued and also completed with *LAST BY LEICA*, a work currently on view at the Viennese gallery OstLicht as part of the exhibition *ARAKI TELLER, TELLER ARAKI*. [VKE]

**Lot 195**

**NOBUYOSHI ARAKI**

(\* 1940)

**Untitled, Japan 1991**

Gelatin silver print  
46,1 x 57,7 cm (18.1 x 22.7 in)

Signed by the photographer in pencil  
on the reverse

**€ 4.000**

€ 7.000 – 9.000



Im norditalienischen Ravenna geboren und aufgewachsen, ging Paolo Roversi Anfang der 1970er Jahre auf Rat des damaligen Art Directors der Zeitschrift *Elle*, Peter Knapp, nach Paris, wo er bis heute lebt. In Paris entdeckte Roversi die Haute Couture und begann seine Karriere als Assistent des Modelfotografen Laurence Sackmann. In der Folge fotografierte er Kampagnen u.a. für Comme des Garçons, Christian Dior und Yves Saint Laurent und arbeitete für alle großen Modemagazine, wie *Harper's Bazaar*, *I-D*, *New York Times Magazine* und insbesondere *Vogue* Italien.

Die vorliegende Fotografie zeigt das amerikanische Model Kristen McMenamy (\* 1966), die in den 80er- und 90er-Jahren aufgrund ihres markanten androgynen Looks bekannt wurde, in einem grellroten Mantel des Designers Jean Paul Gaultier. In sitzender und erhabener Haltung mit Zigarette in der Hand, scheint das Model über dem Kopfsteinpflaster zu schweben. Eine Aura des Mystischen und Geheimnisvollen wohnt diesem Foto inne, was nicht zuletzt der einzigartigen Lichtführung geschuldet ist.

Das Licht sei das wichtigste Element für seine Arbeit, meint der Fotograf selbst. Insbesondere seine Technik der Lichtmalerei, für die er das in der Dunkelheit sitzende Model mit einer Lichtquelle ausleuchtet, positioniert Roversis Arbeiten zwischen dokumentierendem Interesse und einer eher impressionistischen Auffassung. [SH]

Born and raised in Ravenna in northern Italy, Paolo Roversi moved to Paris in the early 1970s, following advice from Peter Knapp, who was art director of *Elle* at the time, and he has lived there ever since. In Paris, Roversi discovered haute couture and began his career as an assistant to the fashion photographer Laurence Sackmann. Subsequently he shot campaigns for Comme des Garçons, Christian Dior and Yves Saint Laurent and worked for all the great fashion magazines, including *Harper's Bazaar*, *I-D*, *The New York Times Magazine* and especially the Italian *Vogue*.

The present photograph shows the American model Kristen McMenamy (b. 1966) who became known for her striking androgynous look during the 1980s and 1990s. Here, she is wearing a bright red coat by the designer Jean Paul Gaultier. Seated and striking a superior attitude, cigarette in hand, the model seems suspended above the cobblestone pavement. The photo has a mysterious and secretive aura, not least because of its unique use of light. The photographer himself said that light was the most important element of his work.

It is especially his technique of "painting with light", for which he illuminates the model sitting in darkness with one single source of light, which places Roversi's works somewhere between documentary interest and a more impressionistic attitude. [SH]

## Lot 196

**PAOLO ROVERSI**

(\* 1947)

**Kristen, Paris 1994**

Chromogenic print, framed  
40 x 30 cm (15.7 x 11.8 in)

Signed and numbered by the  
photographer in ink on the reverse,  
edition no. 3/17

**PROVENANCE**

directly from the photographer

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Paolo Roversi, London 2011, pl. 50;  
„Terrible Beauty“ in: *Prestige*, Hongkong 2012,  
September 1.



Paolo Roversi's großformatige Polaroid-Aufnahmen und seine Porträts von Naja Auermann, Kate Moss und Tilda Swinton sind stilprägend. Für diese Aufnahme fotografierte er das Topmodel Naomi Campbell in einem fast durchsichtigen, mit Glitzersteinen übersäten Ganzkörperbody. Neben dem Porträt, zählt der weibliche Akt zu den Hauptsujets des Fotografen. Seit jeher beschäftigt sich Roversi mit der weiblichen Schönheit: „Sie birgt ein Geheimnis für mich. Ich liebe ihre rätselhafte und verführerische Erscheinung. Diesen Zauber in meinen Bildern zu zeigen und zu bewahren, treibt mich bei der Arbeit an.“

Seine sorgfältig komponierten Fotografien offenbaren denn auch ein fast spirituelles Verhältnis zur weiblichen Schönheit. Anstatt sich einer oberflächlichen Mode- oder Werbeästhetik unterzuordnen, strahlen sie vielmehr eine sinnliche Poesie aus. Der fragile Moment und das Engelshafte der Porträtierten wird betont.

Dies ist eine der raren Außenaufnahmen von Paolo Roversi, der hauptsächlich im Studio arbeitet. Die Platzierung des Models vor einer schmalen, weißen Stoffbahn sorgt nichtsdestotrotz auch hier für ein Ausblenden von Zeit und Raum, das ganz typisch für Roversi's Bildsprache ist und zusammen mit einer gewissen Nostalgie die zeitlose Qualität seiner (Mode) fotografien unterstreicht. [SH]

Paolo Roversi's large-scale Polaroid images and his portraits of Naja Auermann, Kate Moss and Tilda Swinton have become stylistic benchmarks. For this picture, he photographed supermodel Naomi Campbell in an almost transparent bodysuit embroidered over and over with rhinestones. Apart from portraiture, female nudes are the photographer's main subject. Roversi has always been a student of female beauty: "It holds a mystery for me. I love its mysterious and seductive appearance. I am driven to work by the desire to show and maintain this magic in my pictures."

Consequently, his carefully composed photographs reveal an almost spiritual relationship with female beauty. Instead of submitting to a superficial or advertising aesthetic, they exude a sensual lyricism. The fragile moment and the angelic features of those portrayed are highlighted.

This is a rare outdoor image by Paolo Roversi, who prefers to work in the studio. The placement of the model in front of a narrow white panel of fabric, however, leads to an eclipse of time and space nonetheless, which is quite typical for Roversi's visual language. Together with a certain nostalgia, it emphasises the timeless quality of his (fashion) photographs. [SH]

# Lot 197

**PAOLO ROVERSI**

(\* 1947)

**Naomi, Paris 1994**

Gelatin silver print, framed  
40 x 30 cm (15.7 x 11.8 in)

Signed and numbered by the  
photographer in ink on the reverse,  
edition no. 3/17

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 3.000**

€ 5.000 – 6.000

*LITERATURE* Face of Fashion, Cat. National Portrait  
Gallery, London 2007, p. 175.





„In Spanish, the word ‘esperando’ means both ‘waiting’ and ‘hoping’, a layered meaning that starts to get at the feel of the Cuba I’ve photographed since 1993. But what are the Cuban people waiting and hoping for? What lies ahead for this complicated and vibrant island?” Dieses Eigenzitat stellt Alex Webb dem Buch *Violet Isle* voran, das Fotografien von Rebecca Norris Webb und ihm selbst versammelt. Entstanden sind die Bilder auf insgesamt elf Kuba-Reisen zwischen 1993 und 2008. Die im Zitat formulierten Fragen sind Ausgangspunkt von Webbs intensiver Auseinandersetzung mit Kuba, gleichzeitig fangen sie die Atmosphäre der vorliegenden Aufnahme trefflich ein.

Der fotografische Blick auf einen Spiegel - von Webb gerne und oft eingesetzt - eröffnet uns einen Raum, in dem ein Mädchen und ein junger Mann an einer Theke lehnen. Die zwei gepolsterten Stühle auf beiden Seiten des Spiegels, das Holztischchen sowie der abgenutzte Marmorboden lassen an vergangene Zeiten denken. Beide stützen ihr Gesicht in ihre Hände und sehen in dieselbe Richtung. Der Betrachter erfährt nicht, wohin ihre Blicke gerichtet sind. Auf was oder wen warten sie? Was erhoffen sie sich?

Die für den Magnum-Fotografen charakteristische intensive, lebendige Farbigkeit steht in Kontrast zu den fragenden Blicken der Protagonisten, die in die ungewisse Zukunft eines Landes gerichtet sein mögen, das zwischen Lebenslust und Armut, zwischen Glamour und Verfall changiert, und das es in dieser Form wohl nicht mehr lange geben wird. [SH]

“In Spanish, the word ‘esperando’ means both ‘waiting’ and ‘hoping’, a layered meaning that starts to get at the feel of the Cuba I’ve photographed since 1993. But what are the Cuban people waiting and hoping for? What lies ahead for this complicated and vibrant island?” Alex Webb places this self-quote at the beginning of the book *Violet Isle*, which contains photographs by Rebecca Norris Webb and himself. The pictures were taken on their eleven journeys to Cuba between 1993 and 2008. The questions formulated in the quotation mark the point of departure for Webb’s intense exploration of Cuba - at the same time, they capture the atmosphere of the present image perfectly.

The photographer’s view into a mirror - a device Webb employs happily and frequently - opens up a room to us in which a girl and a young man lean against a bar. The two upholstered chairs on either side of the mirror, the wooden table and the scuffed marble floor are reminiscent of times past. Both people are resting their chins in their hands and looking in the same direction. The observer does not find out what they are looking at. What or whom are they waiting for? What do they hope for?

The intensive and vivid colour of the image, typical for the Magnum photographer, stands in contrast to the questioning looks of the protagonists. They might be thinking of the uncertain future of a country that oscillates between vivaciousness and poverty, between glamour and dissolution, and that may soon cease to exist in its current form. [SH]

**Lot 198**

**ALEX WEBB**

(\* 1952)

**Regla, Cuba 2003**

Chromogenic print  
50 x 76 cm (20 x 30 in)

Signed, titled, dated and numbered by the photographer in ink on the reverse, edition no. 2/10

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 2.600 \***

€ 4.000 – 5.000

LITERATURE Alex Webb/Rebecca Norris Webb,  
*Violet Isle*, Santa Fee 2009.



Seit Mitte der 90er Jahre fotografiert Michael Agel berühmte Leica-Fotografen, jeweils mit ihrem „Handwerkszeug“. Selbst Leica-Fotograf – als Mitarbeiter der Leica Camera AG ist er zuständig für die Betreuung der Professionals – hat er über viele Jahre hinweg guten Kontakt zu Kollegen und Kolleginnen gepflegt, was viele wunderbar feinfühlig Porträts ermöglichte. Michael Agel ist es dabei immer ein Anliegen, die Protagonisten in einer für sie typischen Situation abzulichten.

Dieses Los beinhaltet vier bisher unveröffentlichte Vintage-Prints aus dem besagten Zyklus, beginnend mit Ralph Gibson, der sich mit seiner Leica M6 Titan präsentiert. Gibson steht für eine unverkennbar geometrische und abstrahierende Bildsprache, der zugleich eine große Sinnlichkeit innewohnt. In William Klein begegnen wir einem Kosmopoliten, der mit der Leica R Metropolen wie New York, Rom, Moskau oder Tokyo ein fotografisches Denkmal gesetzt hat. Die dritte Fotografie zeigt Magnum-Fotograf René Burri einmal mehr mit Hut und seiner Leica M6 – der Weltbürger mit Schweizer Wurzeln wurde von Agel in Frankreich vor die Kamera geholt. Den Finger am Auslöser seiner Leica M6 hat Marc Riboud, der Meister der Bildkomposition – zum Gegenschuss bereit, wurde der Magnum-Fotograf von Agel 1997 in Deutschland porträtiert. Regelmäßig gelingt es Michael Agel in entspannten und unaufgeregten Porträts, Persönlichkeit und Werk der Fotografen sichtbar zu machen. [VKE]

Since the mid-1990s, Michael Agel has taken pictures of famous Leica photographers with their “tools”. A Leica photographer himself – as an employee of the Leica Camera AG, he takes care of the professional customers – he has enjoyed good relationships with many colleagues, enabling him to take many wonderfully sensitive portraits. Michael Agel always tries to depict the protagonists in a typical situation.

This lot includes four vintage prints from the cycle in question, unpublished so far, starting with Ralph Gibson presenting himself with his Leica M6 Titan. Gibson stands for a distinctive, geometrical and abstract visual idiom which is highly sensual at the same time. In William Klein, we encounter a cosmopolitan traveller who has paid photographic homage to world cities like New York, Rome, Moscow and Tokyo with his Leica R. The third photograph depicts Magnum photographer René Burri, once again with his hat and his Leica M6 – the citizen of the world with Swiss roots was depicted by Agel in France. Marc Riboud, a master of image composition, is shown with his finger on the shutter release – ready to take a counter-shot, the Magnum photographer was portrayed by Agel in Germany in 1997. Michael Agel regularly manages to evoke the personality and oeuvre of the photographers he portrays in relaxed and calm images. [VKE]

## Lot 199

**MICHAEL AGEL**

(\* 1970)

**Ralph Gibson, René Burri, William Klein,  
Marc Riboud with their Leica cameras,  
1997 – 2003**

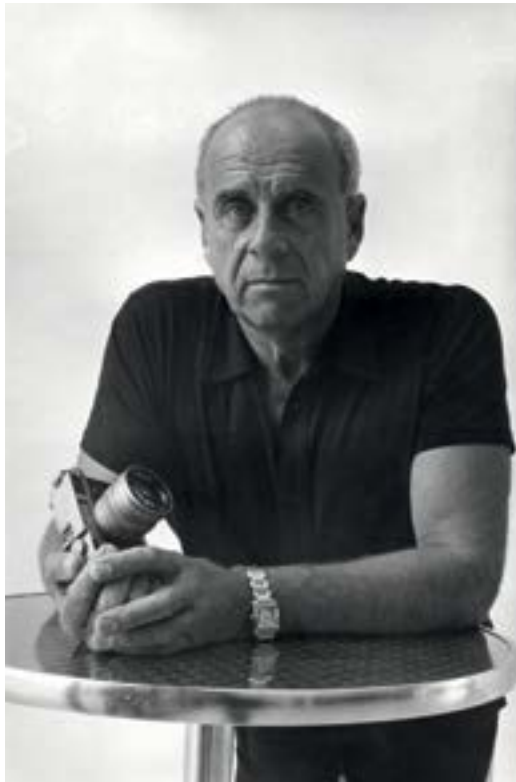
4 Vintage silver prints  
each 19,5 x 29 cm (7.7 x 11.4 in)

Each signed and titled by the  
photographer on the reverse,  
each with the photographer's  
blindstamp on the reverse

PROVENANCE  
directly from the photographer

**€ 2.000**

€ 3.500 – 4.000





Anthony Suau ist ein amerikanischer Pressefotograf, der auch international auf zahlreiche Ehrungen und Preise blicken kann. 1988 und 1994 ausgezeichnet als Magazine Photographer of the Year und prämiert mit dem *World Press Photo Award* 1987 und 2008, wird sein preisgekröntes Portfolio überdies durch einen *Pulitzer Preis* aus dem Jahr 1984 geadelt.

Suau fotografierte unter anderem in Krisengebieten wie Korea oder Tschetschenien, dokumentierte die Hungersnot in Äthiopien, den Völkermord in Ruanda und besuchte den Irak zur Zeit der amerikanischen Invasion. Suaus fotografische Arbeit zielt allerdings auch auf Konflikte und prekäre Situationen in der eigenen Heimat. Insbesondere die Finanzkrise und ihre Auswirkungen auf die Allgemeinheit weckten sein Interesse. In dieser für die US-Bevölkerung Phase großer Unsicherheit entstand auch das vorliegende Bild.

Es zeigt das mit vier amerikanischen Flaggen geschmückte Gebäude der Wertpapierbörse an der New Yorker Wall Street, vor dem ein Mann seine Arme in den Himmel reckt – gerade so als würde er ein Stoßgebet nach oben schicken. Ergänzt wird die bizarr wirkende Szene zusätzlich durch die prominent platzierte Hand der angeschnittenen Statue George Washingtons, die besänftigend über der Pose des Mannes schwebt. [GK]

Anthony Suau is an American press photographer who can look back on numerous international honours and awards. Named Magazine Photographer of the Year in 1988 and 1994 and winner of the *World Press Photo Award* in 1987 and 2008, his prize-winning portfolio has also been honoured with a 1984 *Pulitzer Prize*.

Suau has worked in crisis zones like Korea or Chechnya, documented the famines in Ethiopia and the genocide in Rwanda and visited Iraq at the time of the American invasion. Suau's photographic work, however, also focuses on conflicts and precarious situations in his own homeland. The financial crisis and its effects have caught his attention, in particular. The present photograph was taken during this phase of great insecurity for the American population.

It shows the Stock Exchange building on New York's Wall Street festooned with four American flags, in front of which a man raises his arms skywards – as if he were sending a prayer heavenwards. The slightly bizarre scene is complemented by the prominently-placed hand of the statue of George Washington reaching into the image, which seems to hover soothingly over the man's pose. [GK]

**Lot 200**

**ANTHONY SUAU**

(\* 1956)

**New York, 2009**

Gelatin silver print  
57 x 37,5 cm (22.4 x 14.8 in)

Signed, annotated and numbered  
by the photographer in pencil  
on the reverse, edition no. 2/15

**€ 1.800 \***

€ 3.000 – 3.500



## VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

**1.** MIT DER ABGABE EINES SCHRIFTLICHEN ODER TELEFONISCHEN KAUFaufTRAGES, EINES ONLINE-GEBOTS ODER DURCH DIE PERSÖNLICHE TEILNAHME ALS SAALBIETER ERKENNT JEDER BIETER BEI DER AUKTION DIE FOLGENDEN VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN AUSDRÜCKLICH AN. DIE VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN GELTEN SINNGEMÄß AUCH FÜR DEN NACHVERKAUF. BEI BEANSPRUCHUNGEN AUFGRUND FEHLERHAFTER ÜBERSETZUNG IST DER DEUTSCHE TEXT DER VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN IM GEDRUCKTEN KATALOG GÜLTIG. GEBOTE UND PERSÖNLICHE DATEN DER BIETER UND EINBRINGER WERDEN VON WESTLICHT-AUCTION STRENG VERTRAULICH BEHANDELT UND KEINER DRITTEN PERSON WEITERGEGEBEN.

**2.** DIE VERSTEIGERUNG IST ÖFFENTLICH UND FREIWILLIG UND WIRD NACH DEN BESTIMMUNGEN DER §§ 284 AFF DER GEWERBEORDNUNG I.D.F. GRNOV 1997 SOWIE NACH DEN VORLIEGENDEN VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN DURCHGEFÜHRT. DIE VERSTEIGERUNG ERFOLGT IN FREMDEM NAMEN SOWIE FÜR FREMDE RECHNUNG. ERFÜLLUNGORT UND GERICHTSSTAND IST WIEN. AUCH IM VERHÄLTNIS ZU AUSLÄNDISCHEN BIETERN IST ÖSTERREICHISCHES RECHT MABGEBLICH.

**3.** DIE SCHÄTZUNG UND FACHLICHE BESTIMMUNG DER OBJEKTE ERFOLGT DURCH EXPERTEN DER WESTLICHT-AUCTION, DIE BEMÜHT SIND DEN ZUSTAND DER LOSE IM KATALOG SO ADÄQUAT WIE MÖGLICH ZU BESCHREIBEN. ETWAIGE FEHLER ODER MÄNGEL DER VERSTEIGERUNGSGEGENSTÄNDE WERDEN ÜBLICHERWEISE AUSGEWIESEN UND ALLE LOSE DEN INTERNATIONAL ÜBLICHEN KATEGORIEN (A,B, ETC.) NACH BEWERTET. DIE BEDEUTUNGEN DIESER KATEGORIEN WERDEN IM KATALOG AUSFÜHRLICH ERKLÄRT. WESTLICHT-AUCTION WEIST JEDOCH AUSDRÜCKLICH DARAUF HIN, DASS DIE GEGENSTÄNDE ALS SAMMLERSTÜCKE (VITRINENSTÜCKE) ANGEBOten WERDEN UND DER VERKAUF DAHER OHNE GEWÄHR UND HAFTUNG FÜR OFFENE UND VERSTECKTE MÄNGEL ERFOLGT. IRRTUMS- UND DRUCKFEHLERBERICHTIGUNGEN BLEIBEN VORBEHALTEN. EBENSO BEHÄLT SICH WESTLICHT-AUCTION DAS RECHT VOR, BERICHTIGUNGEN DER BESCHREIBUNG BIS ZUR VERSTEIGERUNG VORZUNEHMEN. EINE RÜCKNAHME ERSTEIGERTER ARTIKEL IST PRINZIPIELL AUSGESCHLOSSEN (SIEHE PUNKT 12).

**4.** DIE BESICHTIGUNG DER ZUR VERSTEIGERUNG VORGESEHENEN OBJEKTE IST INNERHALB DES IM KATALOG ANGEFÜHRTEN ZEITRAUMES MÖGLICH. IST EINEM BIETER DIE BESICHTIGUNG VOR ORT JEDOCH NICHT MÖGLICH, GEBEN WIR AUF ANFRAGE GERNE EINE PRÄZISERE BESCHREIBUNG DES TECHNISCHEN UND OPTISCHEN ZUSTANDES. DIESE AUSKÜNFTE ERTEILEN WIR SOWOHL TELEFONISCH, ALS AUCH SCHRIFTLICH ODER PER E-MAIL – ZUSÄTZLICH FOTOS KÖNNEN WIR JEDOCH NUR PER E-MAIL ZUSENDEN. BEI DER BESICHTIGUNG UND WÄHREND DER VERSTEIGERUNG IST GRÖßTE VORSICHT ZU EMPFEHLEN, DA JEDER BESUCHER FÜR DEN VON IHM VERURSACHTEN SCHADEN IN VOLLEM UMFANG HAFTET.

**5.** VOR VERSTEIGERUNGSBEGINN KÖNNEN GEBOTE SCHRIFTLICH (BRIEF, FAX, E-MAIL) ODER ONLINE ÜBER UNSERE HOMEPAGE) ABGEGEBEN WERDEN. SCHRIFTLICHE KAUFaufTRÄGE MÜSSEN DEM VERSTEIGERER BIS SPÄTESTENS 24 STUNDEN VOR BEGINN DER VERSTEIGERUNG IN GUT LESERLICHER FORM VORLIEGEN. UM BERÜCKSICHTIGT ZU WERDEN, MÜSSEN SIE AUßERDEM DIE GENAUE ANSCHRIFT DES

## CONDITIONS OF SALE

**1.** BY SUBMITTING AN ABSENTEE OR TELEPHONE BID, MAKING AN ONLINE BID OFFER OR BY PERSONAL PARTICIPATION IN AN ACTION EACH AND EVERY BIDDER AGREES TO ABIDE BY THE FOLLOWING CONDITIONS OF SALE. THESE CONDITIONS ALSO APPLY TO SUBSEQUENT SALES. WHERE THERE IS A CONFLICT OF MEANING DUE TO ERRORS OF TRANSLATION, THE GERMAN TEXT, AS PRINTED IN THE AUCTION CATALOGUE, IS BINDING. COMMISSION BIDS AND PERSONAL INFORMATION OF THOSE SUBMITTING LOTS FOR SALE AND BIDDERS WILL BE DEALT WITH BY WESTLICHT AUCTIONS IN THE STRICTEST CONFIDENCE AND WILL NOT BE PASSED ON TO THIRD PARTIES.

**2.** THE AUCTION IS PUBLIC AND VOLUNTARY AND WILL BE CONDUCTED IN ACCORDANCE WITH THE REGULATIONS SET FORTH IN PARAGRAPH 288AFF OF THE TRADE REGULATIONS OF 1997 AND ALSO IN ACCORDANCE WITH THESE CONDITIONS OF SALE. THE AUCTION WILL BE CONDUCTED IN OUR CLIENT'S NAME AND FOR OUR CLIENT'S ACCOUNT. PLACE OF JURISDICTION IS VIENNA. AUSTRIAN LAW IS ALSO BINDING ON ALL FOREIGN BIDDERS.

**3.** THE VALUATION AND EXPERT DESCRIPTION OF OBJECTS WILL BE CARRIED OUT BY THE EXPERTS OF WESTLICHT AUCTIONS WHO WILL TAKE ALL REASONABLE CARE TO DESCRIBE THE CONDITION OF THE LOTS IN THE CATALOGUE AS ACCURATELY AS POSSIBLE. POSSIBLE FLAWS OR DEFECTS IN THE OBJECTS ON OFFER WILL NORMALLY BE NOTED AND THE OBJECTS WILL BE EVALUATED ACCORDING TO NORMAL INTERNATIONAL CATEGORIES (A,B ETC.). THE MEANING OF THE CATEGORIES WILL BE EXPLAINED IN DETAIL IN THE CATALOGUE. HOWEVER WESTLICHT AUCTIONS EXPLICITLY DRAWS YOUR ATTENTION TO THE FACT THAT THE OBJECTS ARE OFFERED AS COLLECTOR'S ITEMS (SHOWCASE ITEMS) AND THAT THE SALE OF THEM GIVES RISE TO NEITHER WARRANTY NOR RESPONSIBILITY FOR ANY VISIBLE OR INVISIBLE DEFECTS WHATSOEVER. ALL ERRORS IN THE CATALOGUE ARE EXCEPTED. WESTLICHT AUCTIONS ALSO RESERVES THE RIGHT TO AMEND ANY DESCRIPTION UP TO THE TIME OF AUCTION. AUCTIONED ITEMS CANNOT BE RETURNED (SEE ALSO PARAGRAPH 12).

**4.** VIEWING OF THE OBJECTS INTENDED FOR THE AUCTION IS POSSIBLE WITHIN THE PERIOD STIPULATED IN THE CATALOGUE. IF IT IS NOT POSSIBLE FOR A BIDDER TO VIEW AN OBJECT IN PERSON, WE WILL BE HAPPY TO FORWARD THEM A MORE DETAILED DESCRIPTION OF THE TECHNICAL AND OPTICAL CONDITION. THIS INFORMATION MAY BE GIVEN BY TELEPHONE, IN WRITING, OR BY E-MAIL. ADDITIONAL PHOTOS CAN ONLY BE SENT BY E-MAIL. DURING BOTH VIEWING AND THE AUCTION VISITORS AND BIDDERS SHOULD EXERCISE THE GREATEST OF CARE SINCE THEY WILL BE RESPONSIBLE FOR ANY DAMAGE CAUSED IN FULL.

**5.** WRITTEN BIDS MAY BE SUBMITTED PRIOR TO THE START OF THE AUCTION (BY LETTER, FAX, E-MAIL OR AN ON-LINE OFFER THROUGH OUR HOME-PAGE). WRITTEN PURCHASE ORDERS MUST REACH THE AUCTIONER AT LEAST 24 HOURS BEFORE THE START OF THE AUCTION AND MUST BE CLEARLY LEGIBLE. IN ORDER TO BE TAKEN INTO ACCOUNT THEY MUST ALSO CONTAIN THE CLIENT'S EXACT ADDRESS AS WELL AS THEIR HIGHEST BID IN EURO. THE PRICE SPECIFIED THEREIN WILL BE REGARDED AS THE HIGHEST HAMMER PRICE. IN THE CASE OF A SUCCESSFUL BID, ALL ADDITIONAL CHARGES WILL BE ADDED TO THE BILL. WE CARRY OUT

AUFTRAGGEBERS, SOWIE DAS HÖCHSTGEBOT IN EURO ENHALTEN. DIE DARIN GENANNTE PREISE GELTEN ALS HÖCHSTPREISE FÜR DEN ZUSCHLAG, DAS AUFGELD WIRD IM FALLE DES ZUSCHLAGES ZUSÄTZLICH IN RECHNUNG GESTELLT. WIR FÜHREN SCHRIFTLICHE GEBOTE GEWISSENHAFT AUS, WOBEI DAS SCHRIFTLICHE HÖCHSTGEBOT NUR DANN AUSGESCHÖPFT WIRD, WENN ANDERE SCHRIFTLICHE ODER MÜNDLICHE GEBOTE IM SAAL DIES IM INTERESSE DES BIETERS NOTWENDIG MACHEN. TELEFONISCHE GEBOTE SIND ERST AB EINEM JEWEILIGEN LOSWERT VON EURO 500 MÖGLICH. AUCH FÜR DIESE ART DES BIETENS MUSS EIN AUFTRAG SPÄTESTENS 24 STUNDEN VOR DER AUKTION SCHRIFTLICH BEIM VERSTEIGERER VORLIEGEN. TELEFONBIETER WERDEN VOR AUFRUF DER GEWÜNSCHTEN LOSE VON WESTLICHT-AUCTION ANGERUFEN. EINE GARANTIE FÜR DAS ZUSTANDEKOMMEN DER TELEFONVERBINDUNG KANN JEDOCH NICHT GEGEBEN WERDEN. NACHDEM SIE SICH MIT EINEM AUSWEIS ODER EINER KREDITKARTE LEGITIMIERT HABEN, ERHALTEN SAALBIETER VOR BEGINN DER AUKTION EINE BIETERNUMMER.

**6. DER KAUFPREIS BESTEHT AUS DEM ZUSCHLAGPREIS (= HAMMERPREIS) ZUZÜGLICH AUFGELD. UMLAGEN SOWIE DIE GESETZLICHE MEHRWERTSTEUER KÖNNEN HINZUKOMMEN.**

**A) REGELBESTEUERUNG:**

LOSE, DIE IM KATALOG MIT \* GEKENNZEICHNET SIND, UNTERLIEGEN DER REGELBESTEUERUNG. DAS AUFGELD BETRÄGT IN DIESEM FALL 20%. BEI LIEFERUNG INNERHALB DER EU (EUROPÄISCHE UNION) WIRD DEM ZUSCHLAGPREIS UND DEM AUFGELD DIE GESETZLICHE MEHRWERTSTEUER VON DZT. 19% HINZUGERECHNET.

**B) DIFFERENZBESTEUERUNG**

OHNE GESONDERTE KENNZEICHNUNG UNTERLIEGT DER KAUFPREIS BEI LIEFERUNG INNERHALB DER EU (EUROPÄISCHE UNION) DER DIFFERENZBESTEUERUNG (§ 24 USTG 1994). AUF DEN ZUSCHLAGPREIS WIRD EIN AUFGELD VON 23,8% BERECHNET, IN DEM DIE UMSATZSTEUER ENHALTEN IST. DIESE WIRD NICHT GESONDERT AUSGEWIESEN.

**C) KÄUFERN, DIE ZUM VORSTEUERABZUG BERECHTIGT SIND, KANN AUF WUNSCH DIE RECHNUNG NACH DER REGELBESTEUERUNG AUSGESTELLT WERDEN. DER WUNSCH IST BEI DER BEANTRAGUNG DER BIETERNUMMER ANZUGEBEN.**

**D) KEINE MEHRWERTSTEUER WIRD BERECHNET, WENN DIE LOSE IN STAATEN AUßERHALB DER EU (EUROPÄISCHE UNION) ODER IN STAATEN INNERHALB DER EU AN UNTERNEHMER GELIEFERT WERDEN SOLLN, WENN DIESE IHRE UMSATZSTEUER-IDENTIFIKATIONSNUMMER ANGEGBEN HABEN. DAS AUFGELD BETRÄGT IN DIESEN FÄLLEN 20%.**

NIMMT EIN KÄUFER MIT WOHNSITZ AUßERHALB DER EU DIE ERSTEIGERTEN LOSE SELBST IN STAATEN AUßERHALB DER EU MIT, WIRD IHM IM FALL DER REGELBESTEUERUNG DIE MEHRWERTSTEUER ERSTATTET, SOBALD ER DEN ZOLLAMTLICHEN AUSFUHRNACHWEIS VORLEGT. IM AUSLAND ANFALLENDE EINFUHRUMSATZSTEUER UND ZÖLLE TRÄGT DER KÄUFER.

**E) BEI ERSTEIGERUNG EINES LOSSES ÜBER EINE LIVE-BIETER PLATTFORM BETRÄGT DAS AUFGELD 23%.**

**F) WÄHREND ODER UNMITTELBAR NACH DER AUKTION AUSGESTELLTE RECHNUNGEN BEDÜRFEN DER NACHPRÜFUNG; IRRTÜMER SIND VORBEHALTEN.**

WRITTEN BIDS SCRUPULOUSLY, THE HIGHEST BID DESIGNATED THEREIN ONLY BEING MADE USE OF WHEN OTHER OFFERS (WRITTEN OR VERBAL IN THE AUCTION ROOMS) MAKE IT NECESSARY TO DO SO IN THE INTEREST OF THE BIDDER. TELEPHONE BIDS ARE ONLY POSSIBLE ON LOTS WORTH MORE THAN EURO 500 EXCLUSIVE OF CHARGES. IN THE CASE OF TELEPHONE BIDS TOO, IT IS NECESSARY THAT THE INTENTION TO BID BY PHONE BE DEPOSITED IN WRITING WITH THE AUCTIONEER AT LEAST 24 HOURS PRIOR TO THE AUCTION. TELEPHONE BIDDERS WILL THEN BE CALLED BY WESTLICHT AUCTIONS BEFORE BIDDING STARTS ON THE RELEVANT LOTS. HOWEVER, THERE CAN BE NO GUARANTEE THAT A TELEPHONE CONNECTION CAN, IN FACT, BE MADE. AFTER HAVING BEEN LEGITIMATED BY MEANS OF AN IDENTIFICATION DOCUMENT OR CREDIT CARD, AUCTION-ROOM BIDDERS WILL BE GIVEN A BIDDER NUMBER BEFORE THE AUCTION STARTS.

**6. THE TOTAL PURCHASE PRICE CONSISTS OF THE HAMMER PRICE, THE BUYER'S PREMIUM AND APPLICABLE VAT OR AMOUNT IN LIEU OF VAT AT APPLICABLE RATE.**

**A) BUYERS PREMIUM:**

THE BUYER'S PREMIUM IS 20 % OF THE HAMMER PRICE. (EXCLUSIVE VAT)

**B) REGULAR SCHEME:**

WHERE THERE IS THE \* SYMBOL NEXT TO THE START PRICE, VAT WILL BE CHARGED TO THE BUYER, CURRENTLY AT A RATE OF 19% ON THE HAMMER PRICE AND THE BUYER'S PREMIUM.

**C) MARGIN SCHEME:**

WHERE THERE IS NO \* SYMBOL WESTLICHT PHOTOGRAPHICA AUCTION IS ABLE TO USE THE MARGIN SCHEME (§ 24 USTG 1994) AND MUST BEAR VAT ON THE BUYER'S PREMIUM AND HENCE WILL CHARGE AN AMOUNT IN LIEU OF VAT. THIS AMOUNT WILL FORM PART OF THE BUYER'S PREMIUM (IN TOTAL 23,8%) ON OUR INVOICE AND WILL NOT BE SEPARATELY IDENTIFIED.

**D) FOR PROPERTY WITH \* SYMBOL VAT REGISTERED BUYERS FROM EUROPEAN UNION (EU) COUNTRIES MAY HAVE THE VAT REFUNDED IF THEY PROVIDE US WITH THEIR VAT IDENTIFICATION NUMBER WHEN REGISTERING FOR BIDDING.**

**E) EXPORTS TO NON EU COUNTRIES WILL BE EXEMPT FROM VAT FOR PROPERTY WITH \* SYMBOL, AND SO WILL BE EXPORTS MADE BY COMPANIES FROM OTHER EU MEMBER STATES IF THEY STATE THEIR VAT IDENTIFICATION NUMBER.**

BUYERS TAKING PROPERTY TO A NON EU COUNTRY IN PERSON MAY HAVE THE VAT REFUNDED IF THEY PROVIDE EVIDENCE THAT THE PROPERTY HAS BEEN REMOVED TO ANOTHER COUNTRY OUTSIDE THE EU IN THE FORM OF A COPY OF CUSTOMS EXPORT DOCUMENTATION STAMPED BY CUSTOMS OFFICERS.

**F) FOR LOTS WON USING A LIVE BIDDING SERVICE (E.G. LIVE AUCTIONEERS) THE BUYER'S PREMIUM WILL BE 23%.**

**7. THE LOTS WILL BE AUCTIONED IN NUMERICAL ORDER AS LISTED IN THE CATALOGUE. THE GERMAN TEXT OF THE AUCTION CATALOGUE IS BINDING. THE AUCTIONEER RESERVES THE RIGHT TO GROUP NUMBERED LOTS TOGETHER DURING THE AUCTION, TO SEPARATE THEM, TO REMOVE OR TO CHANGE THE ORDER AS HE SEES FIT. HE MAY REFUSE AN OFFER AND RESCIND AN ACCEPTED BID IN ORDER TO CONTINUE BIDDING.**

**7.** DIE VERSTEIGERUNG ERFOLGST IN DER REIHENFOLGE DER KATALOGNUMMERIERUNG. MAßGEBLICH IST DER KATALOGTEXT DER GEDRUCKTEN DEUTSCHEN AUSGABE DES AUKTIONSKATALOGS. JEDOCH IST DER AUKTIONATOR BERECHTIGT, KATALOGNUMMERN IN DER VERSTEIGERUNG ZUSAMMEN ZU FASSEN, ZU TRENNEN, HERAUS ZU NEHMEN ODER DIE REIHENFOLGE ZU VERÄNDERN. ER KANN ANGEBOTE ABLEHNEN UND EINEN BEREITS ERTEILTEN ZUSCHLAG AUFHEBEN, UM DEN BETREFFENDEN GEGENSTAND WEITER ZU STEIGERN.

**8.** GESTEIGERT WIRD UM CA. 10% DES AUSTRUPPREISES. DER AUSTRUPPREIS IST IN DER REGEL DER IM KATALOG ANGEFÜHRTE STARTPREIS, SOFERN NICHT MEHRERE HÖHERE SCHRIFTLICHE GEBOTE VORLIEGEN. IN DIESEM FALL RUFT DER AUKTIONATOR ZU GUNSTEN DES HÖCHSTEN BIETERS MIT DEM BETRAG AUS, DER 10% ÜBER DEM SCHRIFTLICHEN GEBOT DES ZWEITHÖCHSTEN BIETERS LIEGT. LIEGEN MEHRERE GLEICHE SCHRIFTLICHE HÖCHSTGEBOTE VOR, SO WIRD ZU GUNSTEN DES ZUERST EINGELANGTEN GEBOTES ENTSCHEIDEN. DAS ZUGESCHLAGENE GEBOT IST DER NETTOKAUFPREIS.

**9.** DAS EIGENTUM DER ERSTEIGERTEN WARE GEHT ERST NACH VOLLSTÄNDIGER BEZAHLUNG AUF DEN KÄUFER ÜBER. IM FALLE DES ZUSCHLAGES VERPFLICHTET SICH DER ERSTEHER ZUR ABNAHME UND ZAHLUNG DES VON IHM ERSTEIGERTEN LÖSES. EINE RÜCKNAHME VERSTEIGERTER GEGENSTÄNDE SEITENS DES VERSTEIGERERS IST AUSGESCHLOSSEN. MIT DEM ZUSCHLAG GEHT DIE GESAMTE HAFTUNG FÜR DEN VERSTEIGERUNGSGEGENSTAND SOFORT AUF DEN ERSTEHER ÜBER. DAS ERSTEIGERTE LOS WIRD DEM ERSTEHER JEDOCH ERST NACH VOLLSTÄNDIGER BEZAHLUNG DES ZUSCHLAGPREISES UND DES AUFGELDES, SOWIE ANFALLENDER STEUERN UND GEBÜHREN AUSGEHÄNDIGT. WIRD VEREINBART, DEN GEGENSTAND DENNOCH VOR VOLLSTÄNDIGER BEZAHLUNG AUSZULIEFERN, VERBLEIBT DER VERSTEIGERTE GEGENSTAND BIS ZUM VOLLSTÄNDIGEN FORDERUNGS-AUSGLEICH EIGENTUM DES EINLIEFERERS.

**10.** SOFERN KEINE ANDEREN VEREINBARUNGEN GETROFFEN WURDEN, HABEN SAALBIETER DAS ERSTEIGERTE GUT NACH BEENDIGUNG DER AUKTION ABZUHOLEN UND ZU BEZAHLEN. BEI BEZAHLUNG DURCH ÜBERWEISUNG IST DER BETRAG SOFORT UND NETTO INKLUSIVE ETWAIGER BANKSPESEN FÄLLIG. DIE RECHNUNGEN DER SCHRIFTLICH ODER TELEFONISCH ERSTEIGERTEN GEGENSTÄNDE WERDEN NACH BEENDIGUNG DER AUKTION AN DEN JEWEILIGEN HÖCHSTBIETER VERSCHICKT. DIESE SIND INNERHALB VON 8 TAGEN NACH ERHALT AN DEN VERSTEIGERER NETTO OHNE ABZUG ZU BEZAHLEN. BEI ZAHLUNGSVERZUG WERDEN VERZUGSZINSEN IN HÖHE VON 5 % ÜBER DEM „EUROPEAN INTERBANK OFFERED RATE (EURIBOR)/ 3 MONATE VERRECHNET. BEI ALL ZAHLUNGSARTEN ÜBERNIMMT DER ERSTEHER ALLFÄLLIGE SPESEN. KOSTEN FÜR VERPACKUNG, TRANSPORT UND TRANSPORTVERSICHERUNG SIND NICHT INKLUDIERT UND WERDEN EXTRA VERRECHNET. WIR WEISEN JEDOCH DARAUF HIN, DASS WIR AUSSCHLIEßLICH DIE SELBSTKOSTEN VERRECHNEN UND AUFGRUND UNSERER VEREINBARUNG MIT TRANSPORTFIRMEN FÜR DEN KÄUFER GÜNSTIGE TRANSPORT- UND VERSICHERUNGSTARIFE ANBIETEN KÖNNEN. JEDE LAGERUNG UND VERPACKUNG ERFOLGST JEDOCH GRUNDSÄTZLICH AUF GEFÄHR DES KÄUFERS.

**11.** BEI ANNAHMEVERWEIGERUNG ODER ZAHLUNGSVERZUG HAFTET DER ERSTEHER FÜR ALLE DARAUS

**8.** BIDS WILL BE IN INCREMENTS OF APPROX. 10% OF THE STARTING PRICE. AS A RULE THE START PRICE IS THE ONE TO BE FOUND IN THE CATALOGUE UNLESS THERE HAVE BEEN HIGHER, WRITTEN BIDS. IN THIS CASE THE AUCTIONEER WILL CALL A BID FAVORING THE HIGHEST BIDDER. THIS WILL BE APPROX. 10% HIGHER THAN THE WRITTEN OFFER MADE BY THE SECOND HIGHEST BIDDER. SHOULD THERE BE MORE THAN ONE WRITTEN, HIGHEST BID, THE LOT WILL BE AWARDED TO THE FIRST TO ARRIVE. THE HAMMER PRICE IS THE NET PURCHASE PRICE.

**9.** OWNERSHIP OF THE GOODS ONLY PASSES TO THE BUYER AFTER PAYMENT IN FULL HAS BEEN MADE. WHEN A LOT IS HAMMERED DOWN, THE ACQUIRER IS OBLIGATED TO ACCEPT AND PAY FOR THE LOT FOR WHICH HE BID. IN NO CIRCUMSTANCES WILL THE AUCTIONEER ACCEPT THE RETURN OF ANY LOTS. ONCE THE HAMMER HAS FALLEN ALL RISK WITH REGARD TO THE ARTICLE IS TRANSFERRED TO THE ACQUIRER. HOWEVER, THE LOT WILL ONLY BE DELIVERED TO THE ACQUIRER AFTER FULL PAYMENT OF THE HAMMER PRICE INCLUDING ALL TAXES, FEES AND CHARGES DUE. SHOULD AGREEMENT BE REACHED TO DELIVER THE ITEM BEFORE FULL PAYMENT HAS BEEN MADE, OWNERSHIP OF THE ARTICLE IN QUESTION REMAINS VESTED IN THE SUPPLIER UNTIL PAYMENT HAS BEEN MADE IN FULL.

**10.** IN THE ABSENCE OF AN AGREEMENT TO THE CONTRARY, AT THE END OF THE AUCTION BIDDERS IN THE AUCTION ROOMS MUST COLLECT AND PAY FOR THE LOTS THEY HAVE ACQUIRED. WHERE PAYMENT IS TO BE MADE BY BANK TRANSFER, THE TOTAL PURCHASE PRICE IS DUE IMMEDIATELY TOGETHER WITH ANY BANK CHARGES. INVOICES FOR THE ITEMS ACQUIRED EITHER IN WRITING OR BY TELEPHONE WILL BE SENT TO THE HIGHEST BIDDER IMMEDIATELY AFTER THE END OF THE AUCTION. THESE MUST BE PAID WITHIN 8 DAYS OF RECEIPT, IN FULL AND WITHOUT DEDUCTION. WHERE PAYMENT IS DELAYED INTEREST WILL BE DUE AT A RATE 5% ABOVE THE PREVAILING RATE OF THE „EUROPEAN INTERBANK OFFERED RATE“ (EURIBOR) / 3 MONTHS. PAYMENT MAY ALSO BE MADE BY CASH ON DELIVERY, MONEY OR POSTAL ORDER OR BANKER'S CHECK. THE ACQUIRER ACCEPTS RESPONSIBILITY FOR ALL EXPENSES INVOLVED IN THESE METHODS OF PAYMENT. COSTS RELATING TO PACKING, TRANSPORT AND TRANSPORT INSURANCE ARE NOT INCLUDED AND WILL BE SEPARATELY DETAILED ON INVOICES. WE WOULD ALSO LIKE TO BRING TO YOUR ATTENTION THAT WE ONLY INVOICE FOR PACKAGING AT COST PRICE AND THAT BECAUSE OF AGREEMENTS REACHED WITH TRANSPORT COMPANIES WE CAN OFFER FAVORABLE TRANSPORT AND INSURANCE RATES. NEVERTHELESS, STORAGE AND PACKAGING IS AT THE BUYER'S OWN RISK.

**11.** IN THE CASE OF REFUSAL TO ACCEPT DELIVERY OR LATE PAYMENT, THE BUYER IS LIABLE FOR ALL DAMAGES AND COSTS ARISING THERE FROM. IN EITHER OF THESE CASES THE AUCTIONEER MAY REQUIRE THAT EITHER THE CONTRACT BE FULFILLED OR DAMAGES RESULTING FROM NON-FULFILMENT BE PAID. THE LOTS MAY THEN BE AUCTIONED AGAIN AT THE EXPENSE OF THE BUYER. IN THIS CASE THE BUYER IS LIABLE FOR THE RESERVE PRICE AND HAS NO CLAIM ON ANY ADDITIONAL REVENUE MADE.

**12.** AUCTIONED ITEMS CANNOT BE RETURNED. HOWEVER, ANY CASE OF OBVIOUS MISREPRESENTATION (EXCEPT TECHNICAL FLAWS OR DEFECTS AS DESCRIBED IN PARAGRAPH 3) MUST BE REPORTED IMMEDIA-



ENTSTEHENDEN SCHÄDEN UND FOLGEKOSTEN. DER VERSTEIGERER KANN IN DIESEN FÄLLEN ENTWEDER ERFÜLLUNG DES KAUFVERTRAGES ODER SCHADENERSATZ WEGEN NICHTERFÜLLUNG DES KAUFVERTRAGES VERLANGEN. DAS VERSTEIGERUNGSGUT KANN AUF KOSTEN DES ERSTEHERS NOCHMALS VERSTEIGERT WERDEN. IN DIESEM FALL HAFTET DER ERSTEHER FÜR DEN MINDERPREIS UND HAT AUF EINEN GEGEBENENFALLS ERZIELTEN MEHRERLÖS KEINEN ANSPRUCH.

**12.** VERSTEIGERTE OBJEKTE WERDEN PRINZIPIELL NICHT ZURÜCK GENOMMEN. HANDELT ES SICH JEDOCH UM OFFENSICHTLICHE FEHLBESCHREIBUNGEN, AUSGENOMMEN TECHNISCHE MÄNGEL WIE IN PUNKT 3 BESCHRIEBEN, MÜSSEN DIESE GLEICH NACH DER AUKTION MÜNDLICH ODER SPÄTESTENS NACH 14 TAGEN SCHRIFTLICH REKLAMIERT WERDEN. WIRD DIE REKLAMATION ALS GÜLTIG ANERKANNT, HAT DER ERSTEHER BEI GLEICHZEITIGER RÜCKGABE DES VERSTEIGERUNGSGEGENSTANDES DAS RECHT AUF ERSTATTUNG DES KAUFPREISES UND DES AUFGELDES. WEITERE ANSPRÜCHE KÖNNEN NICHT GELTEND GEMACHT WERDEN.

**13.** NACH ABGESCHLOSSENER AUKTION KÖNNEN WIR NICHT VERSTEIGERTE GEGENSTÄNDE ZU DEN VORLIEGENDEN VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN IM NAMEN UND FÜR RECHNUNG DES EINLIEFERERS FREIHÄNDIG VERKAUFEN.

TELY AFTER THE AUCTION VERBALLY OR IN WRITING NOT MORE THAN 14 DAYS THEREAFTER. IF THE COMPLAINT IS ACCEPTED AS VALID, THE BUYER HAS A RIGHT TO THE REPAYMENT OF THE PURCHASE PRICE AND CHARGES UPON SIMULTANEOUS RETURN OF THE AUCTIONED OBJECT. NO OTHER CLAIMS WILL BE ENTERAINED.

**13.** AFTER COMPLETION OF THE AUCTION WE ARE ENTITLED TO SELL ANY NON-AUCTIONED ITEMS SUBJECT TO THE NORMAL CONDITIONS OF BUSINESS IN THE NAME OF, AND FOR THE ACCOUNT OF, THE SUPPLIER.

### DER ZUSTAND

DIE BESCHREIBUNG DER EINZELNEN ARTIKEL WURDE NACH BESTEM GEWISSEN UND NACH FOLGENDER SKALA VORGENOMMEN. SIE ERLÄUTERN DEN OPTISCHEN ZUSTAND DER ARTIKEL OHNE BERÜCKSICHTIGUNG VERSTECKTER MÄNGEL.

A:	NEU, UNVERWENDET IN ORIGINALVERPACKUNG
A/B:	NEUWERTIG, MINIMALSTE GEBRAUCHSSPUREN
B:	SEHR GUTER ZUSTAND MIT LEICHTEN GEBRAUCHSSPUREN
C:	NORMALER ZUSTAND MIT STÄRKEREN GEBRAUCHSSPUREN
D:	SEHR STARK GEBRAUCHT, ZUM TEIL DEFEKT

DIE KOMPLETTE SKALA VON A BIS D:

A	A-	A/B	B/A	B+	B	B-	B/C
C/B	C+	C	C-	C/D	D/C	D	

DIE ZWISCHENANGABEN DIENEN ZUR ERWEITERUNG DER GENAUIGKEIT BEI DER BESCHREIBUNG. ALLE KAMERAS UND OBJEKTIVE SIND OBERFLÄCHLICH VON SCHMUTZ UND STAUB GEREINIGT.

### DIE PREISE

ALLE PREISE IN DIESEM KATALOG SIND IN EURO ANGEgebenEN. DIE ERSTE PREISANGABE IST DER STARTPREIS UND ZUGLEICH DER LIMITPREIS FÜR DAS JEWEILIGE LOS. DIE IN KLAMMER STEHENDENPREISE SIND DER SCHÄTZWERT FÜR DAS LOS, DEN WIR BASIEREND AUF UNSERE BEOBACHTUNG DES INTERNATIONALEN MARKTES

ERMITTELT HABEN. ANGEBOTE UNTER DEM STARTPREIS KÖNNEN WIR NICHT AKZEPTIEREN. INFORMATIONEN ZU DEN VERRECHNETEN AUFSCHLÄGEN ENTNEHMEN SIE BITTE PUNKT 6 DER VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN.

### DAS SERVICE

WIR SIND STETS DARUM BEMÜHT IHNEN DIE TEILNAHME AN UNSERER AUKTION SO ANGENEHM UND EINFACH WIE MÖGLICH ZU GESTALTEN. HOTELRESERVIERUNGEN UND RESERVIERUNG VON SAALPLÄTZEN: SOLLTEN SIE ZUR AUKTION ODER ZUR VORBESICHTIGUNG NACH WIEN KOMMEN, DANN SIND WIR IHNEN GERNE BEI DER RESERVIERUNG IHRES HOTELZIMMERS BEHILFLICH. SOLLTEN SIE EINEN SAALPLATZ FÜR DIE AUKTION RESERVIEREN WOLLEN, DANN BERÜCKSICHTIGEN WIR DIESEN WUNSCH GERNE. ZUSENDUNG VON DETAILINFORMATIONEN ZU DEN LÖSEN: WENN SIE NICHT PERSÖNLICH ZUR VORBESICHTIGUNG ANWESEND SEIN KÖNNEN, SENDEN WIR IHNEN GERNE EINE DETAILLIERTE BESCHREIBUNGEN ODER FOTOS DER GEWÜNSCHTEN LOSE PER E-MAIL ZU.

### GRADING OF LOTS

THE GRADING CLASSES ARE PERSONAL OPINIONS AND SHOULD BE USED FOR GENERAL GUIDANCE PURPOSES. THEY ONLY REFLECT THE OVERALL CONDITION OF THE LOT AND SOME DEFECTS MAY NOT BE DESCRIBED OR MENTIONED IN THE LOT TEXT. PROSPECTIVE BUYERS WHO REQUIRE MORE PRECISE INFORMATION SHOULD REQUEST A DETAILED CONDITION REPORT.

A:	NEW, UNUSED IN ORIGINAL BOX
A/B:	NEAR MINT, VERY LIGHT SIGNS OF WEAR
B:	VERY GOOD CONDITION, WITH SLIGHT SIGNS OF WEAR
C:	NORMAL USE AND WEAR, SOME VISIBLE MARKS & SCRATCHES
D:	HEAVY USE AND WEAR, POSSIBLY DEFECTIVE

THE COMPLETE SCALE FROM A TO D:

A	A-	A/B	B/A	B+	B	B-	B/C
C/B	C+	C	C-	C/D	D/C	D	

THE INTERMEDIATE GRADES SERVE AS AN EXPANSION TO THE ACCURACY OF THE DESCRIPTIONS. ALL CAMERAS AND LENSES HAVE HAD THEIR EXTERIOR SURFACES LIGHTLY CLEANED TO REMOVE DIRT AND DUST.

### THE PRICES

THE PRICES IN EURO ARE THE STARTING PRICES AND ALSO THE LIMIT PRICES. WE CAN NOT ACCEPT BIDS BELOW THE RESERVE PRICE. FOR INFORMATION RELATING TO THE ADDITIONAL CHARGES PLEASE REFER TO OUR CONDITIONS OF SALE, SECTION 6.

### THE SERVICE

WE ARE CONSTANTLY CONCERNED ABOUT MAKING YOUR PARTICIPATION IN OUR AUCTIONS AS PLEASANT AND SIMPLE AS POSSIBLE. HOTEL AND AUCTION ROOM SEAT RESERVATIONS: SHOULD YOU WISH TO COME TO VIENNA EITHER FOR THE PREVIEWING OR FOR THE AUCTION ITSELF, WE WOULD BE HAPPY TO HELP YOU BY RESERVING YOUR HOTEL ROOM. SHOULD YOU WISH TO RESERVE A SEAT IN THE AUCTION ROOM WE WILL BE HAPPY TO ASSIST YOU HERE TOO. FORWARDING DETAILED INFORMATION ON THE LOTS: IF YOU CANNOT BE PERSONALLY PRESENT FOR THE PREVIEW WE WOULD BE HAPPY TO SEND YOU DETAILED DESCRIPTIONS OR PHOTOS OF THE LOTS IN WHICH YOU HAVE AN INTEREST BY E-MAIL. THE PURCHASE OF THIS CATALOGUE MEANS THAT YOU WILL BE SENT THE AUCTION RESULTS LIST OF THE AUTOMATICALLY.

## GLOSSAR DER TERMINI

### ZU- / BESCHREIBUNG DER OBJEKTE

FÜR JEDES LOS WIRD DER FOTOGRAF IN FETT GEDRUCKTEN LETTERN GENANNT. AUF ZUSCHREIBUNGEN, DIE TRANSKRIPTION VON BESCHRIFTUNGEN, STEMPEL UND DATIERUNG WURDE GRÖSSTMÖGLICHE SORGFALT VERWANDT. FÜR DIE INHALTE DER DESKRIPTIVEN BILDBESCHREIBUNGEN ÜBERNIMMT DER VERANSTALTER / HERAUSGEBER KEINE VERANTWORTUNG.

### TITEL

DIE DURCH PUBLIKATIONEN UND ANDERE QUELLEN (WIE EIGENHÄNDIGE BESCHRIFTUNG DER FOTOGRAFEN) GESICHERTEN ORIGINALTITEL DER WERKE WERDEN IN ANFÜHRUNGSZEICHEN ANGEZEIGT; IN DEN ÜBRIGEN FÄLLEN HANDELT ES SICH UM BESCHREIBENDE TITEL.

### DATIERUNG DER PRINTS

ALS VINTAGE-PRINT WIRD EIN ABZUG BEZEICHNET, DER IN UNMITTELBARER ZEITLICHER NÄHE ZUR AUFNAHME BZW. PRODUKTION DES NEGATIVES VOM FOTOGRAFEN SELBST ODER EINER PERSON SEINES VERTRAUENS ANGEFERTIGT WURDE. EXAKTE DATUMSANGABEN FÜR DIE POSITIVE SIND NUR IN DEN SELTENSTEN FÄLLEN BEKANNT. DIE UNTERSCHIEDUNG ZWISCHEN EINEM VINTAGE-PRINT UND EINEM SPÄTER PRODUZIERTEM ABZUG WIRD IN RELATION ZUR DATIERUNG DES NEGATIVES AUSGEDRÜCKT, BEISPIELSWEISE BEI EINEM SILBERGELATINEPRINT: 1920, VINTAGE SILVER PRINT ODER 1920, GELATIN SILVER PRINT, PRINTED LATER. EINE MÖGLICHST PRÄZISE DATIERUNG, ZUMINDEST DAS JAHR ODER JAHRZEHT DER ENTSTEHUNG WIRD FÜR JEDES LOT ANGEZEIGT. DIE ANGABEN BASIEREN AUF DEM WISSEN DES WESTLICHT-EXPERTENTEAMS ZUR GESCHICHTE DER JEWEILIGEN FOTOGRAFIE, IHRER PROVENIENZ UND VISUELLER BEGUTACHTUNG. FÜR DIE ANGABEN KANN KEINE GEWÄHR ÜBERNOMMEN WERDEN.

### MASSANGABEN

BEI DEN MASSANGABEN FOLGEN DIE MASSE DER BILDBREITE JENEN DER BILDHÖHE. SOFERN NICHT ANDERS ANGEZEIGT, BEZIEHEN SICH DIESE MASSE AUF DAS TATSÄCHLICHE BILDFORMAT OHNE JEGLICHE RÄNDER. EINIGE FOTOGRAFIEEN WERDEN IM KATALOG OHNE RAND ABGEBILDET.

### RAHMUNG UND PASSEPARTOUTS

DIE ALS GERAHMT ODER MONTIERT ANGEFÜHRTEN FOTOGRAFIEEN WERDEN ALS SOLCHE ANGEBOTEN UND VERKAUFT. WESTLICHT ÜBERNIMMT KEINE VERANTWORTUNG FÜR DEN ZUSTAND DER MITGELIEFERTEN PASSEPARTOUTS BZW. UNTERSATZKARTONS UND RAHMEN, AUCH IN HINBLICK AUF KONSERVATORISCHE STANDARDS.

### ZUSTAND

DER ZUSTAND DER ANGEBOTENEN OBJEKTE WIRD IM ALLGEMEINEN NICHT IM KATALOG ERFASST. INTERESSENTEN UND BIETER WERDEN ERSUCHT, DEN ZUSTAND DER LOTS ANLÄSSLICH DER ÖFFENTLICHEN VORBEREICHUNG ZU PRÜFEN ODER EINEN DETAILLIERTEN ZUSTANDSBERICHT ANZUFORDERN:  
ANNA.ZIMM@WESTLICHT.COM

## GLOSSARY OF TERMS

### NAME OF ARTIST / DESCRIPTION

FOR EACH LOT THE NAME OF THE PHOTOGRAPHER APPEARS IN BOLD TYPE HEADING. WHILE EVERY REASONABLE EFFORT WAS MADE TO PROVIDE CORRECT ATTRIBUTIONS, ACCURATE TRANSCRIPTIONS OF INSCRIPTIONS, STAMPS OR DATES, WESTLICHT DOES NOT ASSUME THE RESPONSIBILITY FOR THE CONTENTS OF DESCRIPTIVE TEXTS.

### TITLES

GENERALLY ACCEPTED TITLES FOR PHOTOGRAPHS HAVE BEEN PUT IN QUOTATION MARKS; IN OTHER CASES, DESCRIPTIVE TITLES HAVE BEEN USED.

### PRINTS

A VINTAGE PRINT IS ONE MADE AT ROUGHLY THE SAME TIME AS THE NEGATIVE BY THE PHOTOGRAPHER HIM-SELF OR BY A PERSON OR PROCEDURE SATISFACTORY TO THE PHOTOGRAPHER. SPECIFIC DATES OF POSITIVE PRINTS ARE RARELY KNOWN. THIS DISTINCTION BETWEEN A VINTAGE PRINT AND A PRINT DONE CONSIDERABLY LATER WOULD BE EXPRESSED WITH THE DATE REFERRING TO THE PRODUCTION OF THE NEGATIVE. IN CASE OF A GELATIN SILVER PRINT: 1920, VINTAGE SILVER PRINT OR 1920, GELATIN SILVER PRINT, PRINTED LATER. THE APPROXIMATE DATE, YEAR, OR DECADE OF A POSITIVE PRINT IS GIVEN WHEN POSSIBLE, BASED ON THE WESTLICHT'S KNOWLEDGE OF THE HISTORY OF THE PHOTOGRAPH, ITS PROVENANCE, AND OUR VISUAL ASSESSMENT OF THE PHOTOGRAPH'S PHYSICAL CHARACTERISTICS. WE DON'T GUARANTEE THE PRINTING DATE OF THE PHOTOGRAPH.

### MEASUREMENTS

MEASUREMENTS ARE GIVEN HEIGHT PRECEDING WIDTH. UNLESS OTHERWISE INDICATED DIMENSIONS GIVEN ARE THOSE OF THE ACTUAL IMAGE SIZE (EXCLUDING ANY MARGINS). SOME PHOTOGRAPHS APPEAR IN THE CATALOGUE WITHOUT MARGINS ILLUSTRATED.

### FRAMING AND MATTING

PHOTOGRAPHS DESCRIBED AS FRAMED ARE SOLD IN THE FRAMES IN WHICH THEY HAVE BEEN OFFERED. WESTLICHT DOES NOT TAKE RESPONSIBILITY FOR THE APPEARANCE OF THE FRAMES OR MATS, NOR FOR THEIR CONFORMITY TO PROPER STANDARDS OF CONSERVATION.

### CONDITION

THE GENERAL PRACTICE IS NOT TO INDICATE CONDITION OR DEFECTS. PROSPECTIVE BIDDERS ARE URGED TO INSPECT LOTS AT OUR PUBLIC VIEWING OR ASK FOR A CONDITION REPORT AT OUR AUCTION DEPARTMENT. FOR CONDITION REPORTS PLEASE CONTACT:  
ANNA.ZIMM@WESTLICHT.COM



## **IMPRESSUM / IMPRINT**

### **VERLEGER UND HERAUSGEBER / EDITOR AND PUBLISHER**

WESTLICHT AUCTION, PETER COELN GMBH,  
WESTBAHNSTRASSE 40, 1070 WIEN, ÖSTERREICH / VIENNA, AUSTRIA

### **COPYRIGHT**

PETER COELN GMBH, WIEN / VIENNA 2014

### **FÜR DEN INHALT VERANTWORTLICH / RESPONSIBILITY FOR CONTENTS**

PETER COELN

### **PRODUKTION / PRODUCTION**

CHRISTINE MIESS  
MALINA SCHARTMÜLLER

### **KATALOG- UND TEXTREDAKTION / CATALOGUERS AND EDITING**

PETER COELN  
JOHANNES GEIER  
CAROLINE GUSCHELBAUER  
SOPHIE HASLINGER  
VERENA KASPAR-EISERT  
FABIAN KNIERIM  
GERT KRAMMER  
CHRISTINE MIESS  
LARS NETOPIL  
JOHANNA PRÖLL  
ANDREAS RESCH  
REBEKKA REUTER  
MARIE RÖBL  
ANNA ZIMM

### **ÜBERSETZUNG / TRANSLATION**

ALEXA NIESCHLAG

### **GRAFIK DESIGN / GRAPHIC DESIGN**

OLIVIA SCHWARZ

### **FOTOS UND BILDBEARBEITUNG / REPRODUCTION AND IMAGE EDITING**

JULIA GRANDEGGER  
PETER JAKADOFSKY  
MICHAEL LEBEK  
MARCO PAUER

### **TECHNISCHER ASSISTENT / TECHNICAL ASSISTANCE**

PHILIP EDER

### **DRUCK / PRINTED BY**

GRASL FAIRPRINT

### **KONSERVATORIN / CONSERVATOR**

TAIYOUNG HA

VORBEHALTLICH IRRTÜMER, SATZ- UND  
DRUCKFEHLER VERÖFFENTLICHUNGEN AUS  
DIESEM KATALOG BEDÜRFEN DER SCHRIFT-  
LICHEN GENEHMIGUNG DES VERLEGERS.

WE CAN TAKE NO RESPONSIBILITY FOR ANY  
MISTAKES, ERRORS OR OMISSIONS. REPRODUCTION  
OF ALL OR ANY PART OF THIS CATALOGUE ONLY  
WITH WRITTEN PERMISSION OF THE PUBLISHER.